

شعرية الفقد

جدل الحياة والموت في شعر الخنساء



الدكتورة
رزان إبراهيم

الدكتور
خالد الجبر

قسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب والعلوم - جامعة البترا

دار جرير
للنشر والتوزيع

www.darjareer.com



طبع بدعم من عمادة البحث العلمي
بجامعة البترا



شغريّةُ الفقد

جدلُ الحياة والموت في شعر الخنساء

شِعْرِيَّةُ الْفَقْد : جدلُ الحياة والموت في شعر الخنساء

الدكتور خالد الجبر الدكتورة رزان إبراهيم

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (4310 / 12 / 2011)

رقم التصنيف: 811.9

الواصفات: // النقد الأدبي // التحليل الأدبي // الشعر العربي

الطبعة الأولى 1433هـ - 2012 م

حقوق الطبع محفوظة للناشر

All rights reserved

دار جريّر
للنشر والتوزيع

عمّان- شارع الملك حسين- مقابل مجمع الفحيص التجاري

هاتف: 4651650 - فاكس: 962 6 4643105

ص.ب.: 367 عمّان 11118 الأردن

E-mail: dar_jareer@hotmail.com

ردمك 7 - 253 - 38 - 9957 - 978 ISBN

جميع حقوق الملكية الفكرية محفوظة لدار جريّر للنشر والتوزيع
عمّان- الأردن ويحظر طبع أو تصوير أو ترجمة أو إعادة تضخيد
الكتاب كاملاً أو مجزأً أو تسجيله على أشرطة كاسيت أو إدخاله على
الكمبيوتر أو برمجته على اسطوانات ضوئية إلا بموافقة الناشر خطياً.

شِعْرِيَّةُ الْفَقْدِ

جدلُ الحياة والموت في شعر الخنساء

الدكتورة رزان إبراهيم

الدكتور خالد الجبر

دار جدير للنشر والتوزيع

كلية الآداب والعلوم - جامعة البترا

(الآراء الواردة في الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي الجهة الداعمة)

الطبعة الأولى

1433 هـ - 2012 م

دار جدير
للنشر والتوزيع



المحتوى

الصفحة	الموضوع	تسلسل
٧	مقدمة	١.
١٥	مدخل	٢.
٢٩	جذل الحياة والموت في شعر الخنساء	٣.
٣٥	الموت في شعر الخنساء	٤.
٤٩	شعرية الفقد	٥.
٦٩	الفقد والمكان	٦.
٨٣	التعرض على القار	٧.
٩٢	أ- الفروسية والتجدة وإثقان فنون القتال	
٩٥	ب- الوفة وجهالة الأعراض	
٩٧	ت- الجود والكرم	
١٠٠	ث- فروسية الكلمة دفاعاً عن القبيلة والمظلومين	
١٠٣	ج- صفات أخرى متممة	
١٠٧	الفقد وتشكيل القصيدة	٨.
١١٢	• الطباق والمقابلة	
١١٥	• النفاذ والمبالغة	
١١٧	• الالتفات	
١١٨	• حسن التقسيم	

١٢٠	● الترتيب	
١٢٣	● التكرار	
١٢٩	٩. الصورة في شعر الخنساء	
١٣٩	١٠. بنية القصيدة في شعر الخنساء	
١٤٩	١١. خاتمة	
١٥٣	١٢. المصادر والمراجع	

مقدمة

بين أن تخوض في شعر أحدهم مستكشفًا ما فيه من قضايا وما هو عليه من بناء وفن، وأن تخوض فيه منطلقًا من فكرة هي: فيه ظاهرة، أو عنه غالبية، مسافة شاسعة؛ فكيف إذا انطلقت من فكرة هي عندك أنت عن ذلك الشاعر وشعره سابقة على تعرفك الحقيقي للشعر نفسه؟

وبين أن تجعل شعر الشاعر كله حقلاً نصيًا واحدًا تسلط عليه أدوات الدرس ومنهجيات البحث، وأن تجعل نُصوصه حقولاً منفصلةً مستقلةً بعضها عن بعض، فارقًا أساسيًا تنبني عليه من بعد نتائج يمكن أن تؤدي بالشاعر وشعره فتحط من قدرهما، أو أن تنهض بهما معًا إلى مصاف الشعراء المتميزين، لا لشيء إلا لأن الاختيار وقع عليه، وهذا ما نشهده في كثير من الدراسات الجامعية والرسائل التي يُستنتج فيها أن شاعرًا ما كان مبدعًا، وأن شعره الذي لا شيء فيه إلا التقليد هو من رتبة شعر امرئ القيس والمنتبّي ودرويش! وما ذاك إلا أن المشرف أراد الباحث عليه، ولم يجد الباحث وسيلة أنجح من هذه لتسويغ دراسته!

وبين أن تحدّد لنفسك ولبحثك نقطة انطلاق جوهرية تتخذها مركزًا لدراسة شعر شاعر بعينه، وتجعلها العيار الذي تحتكم إليه في أي نقطة إضافية تناقشها، وكل قضية فكرية دلالية مضمونية، أو ظاهرة فنية تشكيلية بارزة تمنع في تحليلها واستكشاف أبعادها واستظهار تجلياتها وكُمونها، وتعلل متكًا إليها جل ما

يتراءى لك، أو يجبهك، في ذلك الشعر، ثم تجد لهذا الانسجام وذاك الاتساق تسويغاً رصيناً يكشف لك عن حسن منطقتك؛ وبين أن تخط خط عشواء لا تدري من أمر الشعر الذي تحاوله إلا أنك تريد الإمساك بأي نقطة للكتابة عنها، فتوقع نفسك في التناقض بين أوائلك وأواخرك، وتوقع قارك في يمينه من الركام كأنما يسير بين كتل صماء من الكلام لا ثبين أحداها عن جاريتها، ولا تقترن بها اقتران المنطق والبيان والحجاج - بين هذين فرقاً ما بين: البحث العلمي الذي يجلي الغوامض ويوقف على الحقائق ويوضح الأستار، والهرطقة الكلامية التي لا تزيد القضايا إلا تعقيداً، وتطمس الظاهر البارز، وتعيص مسالك البحث، حتى إن قلتها تضحى أفضل منها، فليست أكثر من جعجعة بلا طحن، وتلويح لغوي لا غير.

وبين أن ثمة في استقصاء ما كُتب عن الشاعر وشعره، وتتدبر القضايا التي أثيرت وما قيل منها بحثاً، وما ظل منها يكرراً جديراً بالبحث، وما عسر منها على الباحثين فقاربه مهيبين، أو مأسوئ مأساة الخائف المتوجس، أو استعصى منها عليهم فتجنبوه وغضوا ذكره، فلا تدع شيئاً مما بلغته يدك إلا وقفت متريئاً مراجعاً مدققاً فاحصاً حتى يتبين لك غثه من ثمينه، وأصيله من دعيه؛ وحتى تميز ما يصلح منه للبناء عليه وما لا يجوز أن تستند إليه، وتفرز ما لا يجوز إغفاله أو تجاوزه في تحليلك وبحثك وما لا يلتفت إليه أو يلتقى إليه بال، ثم تبني من بعض هذا إطاراً معيناً، وصورة شبه ناضجة لما يمكن وما يجوز، ولما لا يمكن ولا يجوز، وتثبت للباحثين ممن سبقك سبقهم، وتشير إليهم بإحسانهم ما أحسنوا، وتتجائف عن البسيط الهين من هتاتهم، وتناقش ما تراه جديراً بالحجاج مما زلت

بهم إليه أقلامهم، أو وقعوا فيه من تناقض في الرأي - بين هذا وأن تكتب ما في ذهنك مما يعين لك، أو طرأ به هاجس على بالك وخطر به الخيال لك، ثم تتوجه إلى بعض المراجع والمصادر للبحث فيها عما يعاضد ما كتبت، وتُسقط في أثناء ذلك كل ما يعترض سبيل فكرتك، وما يدحض رأيك، ويكشف عن عوار تسويغك وضعف تحليلك، ويُنْكَفُك في ما بلغته من نتائج، أو أن تكون لقطعة جمعة لا رأي لك في ما تثبت، ولا حجة ملكتك ناصيتها، ولا بيان إلا أنت فيه هيبال على غيرك: تأخذ من هذا، وتستلف من ذاك، وتبني على عبارة فلان، وتعيد صوغ ما قالته علانة، فأی فضل وقع عليه قارئك في ما تكتب ليس لك فيه إلا أن جمعت وأثبت؛ بين هذين ما بين الأرض والسماء: أنت في أولهما باحث أصيل تتمتع بأخلاق العلم وأهله، وتبتغي أن تُضيف إلى العلم ما استطعت، وأنت في الآخر خبير في القص واللصق مما يدعى علماً ويُرْعَمُ بحثاً؛ هذا إن لم يتجاوز الأمر حد القص واللصق إلى القطع والسرقة

يقف الباحث في شعر شاعر ما حائرًا قبالة هذا العدد المتراكم المتراكب من المناهج: أيها أولي وأصلح وأقرب ليتخذ؟ وهل منها ما يُعني عن سواء؟ وهل يمكن للباحث أن يتدبّر منهجاً هو مزيج من عدة مناهج، أو ينبغي له اتباع واحد منها محدّد حسب؟ أيسلح الجمع بين منهجين هما متناقضان في أصل وجودهما كالبنیویة ومنهج التحليل النفسي مثلاً؟ وكيف له أن يحدّد واحداً منها قبل أن يبدأ بمطالعة الشعر لاستكشاف ما فيه في ضوءه؟ أيمكن فعل ذلك أو أن الأدق هو استخلاص المنهج المناسب بعد القراءة؟

تبقى مسألة تحديد المنهج في الأحوال كلها مربية شائكة؛ ذلك لأن تحديد المنهج قبل القراءة يُعين على تبيين المراد من النص الشعري، لكنه يقضي سيواً مما لا يتفق مع المنهج المحدد. هذا من جانب، ولأن تحديد المنهج بعد القراءة والاستكشاف هو بناء على ما التقطه الباحث من ظواهر وقضايا من النص، أي إنه مما يفرضه النص نفسه، وكأنا فصل المنهج تفصيلاً على قد النص، ولا يصلح لاتخاذ منهجاً لمعالجة نص آخر إلا بمقدار ما يكون مماثلاً أو مشابهاً - في أقل التقادير - للنص الأول. فما جدوى هذه المناهج في الإطار النظري إذن؟

قد رأى الباحثان أن تحديد المنهج بعد القراءة أقرب إلى الصواب مع وعيهما بما تقدم من محاذير، وقد بان لهما أن فصل النص الخنساني فصلاً جراحياً عن سياقات نشأته وبيئاته الطبيعية والاجتماعية والاعتقادية والفنية الشعرية خاطئ كل الخطأ، وظهر لهما كذلك أن الاكتفاء بذلك كله والابتعاد عن اتخاذ منهج حديث يتيح لهما بلوغ محور النص الخنساني هو خطأ إجرائي أساسي في الدراسة! صحيح أن شعر الخنساء شعر ثرائي، لكنه صالح تماماً كأى نص آخر لتطبيق منهج حدائي عليه، مع التنبيه على عقم فصله جراحياً عن سياقات نشأته وتطوره. هكذا، تأتي للباحثين الجمع بين منهج سياقي حداء في إطار بيان نشأة الشعر والشاعرة وتفصيل قضاياها وظواهره، ومنهج حدائي اتخاذه لبيان محورية قضية الفقد في شعر الشاعرة كله مضموناً وتشكيلاً، وإظهار جدلية الحياة والموت في الشعر بما تجسّد جوهره الفكري الفلسفي في حدود العقائد الجاهلية. وليس هذا المنهج بدعة في التحليل النقدي، فالبنويّة التكوينية التي أسس لها لوسيان

غولدمان تُتيح ذلك بلا عناء.

لقد استغرقت القراءة والمناقشات والتحليل النظري، وتقصي الشواهد والشروح وصلاحياتها من عدوها، واستظهار القضايا والظواهر وتفسيرها وتسويقها، والربط بينها وبين المحور الأساسي للبحث (شعريّة الفقد) و(جدل الحياة والموت)، وتحديد ما ينبغي إيرادُه من معلوماتٍ عن حياة الخنساء، وما يُمكن تجاهلُه من هُاتِ الباحثين السابقين، وما ينبغي تأكيده من آرائهم أو مناقشته من عباراتهم، ستّة أشهر تقريباً، وقف الباحثان فيها على جُلِّ ما كُتب عن الخنساء، واستقرا شعيرها في مصادره المتنوعة من دواوين وشروح ومصادر أخرى مثل كُتب تاريخ الأدب العربي، وبعض مصادر الأدب العربي وموسوعاته، حتّى كان لهما أن يحددا عنواناً صالحاً للبحث، وخطةً حقيقيةً مبنيةً على استقراء واع، واستقصاء مُضن.

كُتب الكثير عن الخنساء وشعرها، بعضُه كان دراساتٍ جادةً خرجت بنتائج تفصيلية لموضوعها، وبعضها كان حشوًا وتلفيقًا وتكرارًا وقصًا ولصقًا، وبعضها كان جمعًا وإيرادًا لما في الكتب من غير ادعاءٍ التّأليف، وبعضها كان عامًّا قُبالة ما تخصص منها لبحثٍ قضائيٍّ من القضايا المضمونية أو ظاهرة من الظواهر الفنيّة. ويزعمُ الباحثان أن دراستهما هذه عن شعر الخنساء أولُ دراسةٍ منهجيّةٍ لشعر الخنساء كلّها - في ما اطلعا عليه من دراساتٍ عنها وعن شعرها - انبثت على منهجٍ واضحٍ محدّد، واستقصت مُجملَ القضايا والمضامين والظواهر الفنيّة والمعلومات

السياقية المعينة لتكون دراسة من الداخل، ومخوّزته على المسألة الجوهرية فيه (شعرية الفقد)، وفسّرتُه في ضوئها مضموناً وتشكيلاً. ويمكن للقارئ أن يلاحظ تجليات هذا الزعم في جزئيات هذه الدراسة وعدم إهمالها للدراسات السابقة، وفي ما أضافه الباحثان واضحاً بلا وراء على ما وصلته إليه تلك الدراسات.

وسلاحظُ القارئ أن الدراسة بُنيت بناءً تراكمياً يصلح أن يُطلق عليه البناء الهرمي؛ لكن ذلك هو ما يظهر للوهلة الأولى، وما فرضته طبيعة الكتابة والطباعة وترتيب الجزئيات على الورق في سياقٍ تتابعيٍ تعاقبيٍّ، ولو أن الأمور تُعين على صنع ترتيبٍ آخرَ لوجدنا هذا البناء دائرياً تزامنياً لا تعاقبياً فيه. إن البدء بمعلوماتٍ عن حياة الخنساء وبيئتها والعقائد الجاهلية المتصلة بالموت والحياة والثار وغيرها، أساسيةٌ لبيان القضية الجوهرية المحور لهذه الدراسة، وإذا جاءت الجزئيات المتصلة بالقضايا المضمونية بعد التأسيس المتقدم، ثم تفصيلات الدراسة الفنية التشكيلية، فليس معنى هذا أن المقصود بالترتيب هو إظهار الفصل المتعمل بين الشكل والمضمون، بل إلى بيان أن كل مضمون يقتضي شكله الملائم له، المنسجم معه.

هذا، فضلاً عن أن الباحثين أعادوا كل قضية من القضايا، وظاهرة من الظواهر، إلى محورها ومركزها الأساسي الذي جمّعها في صعيدٍ واحدٍ، فكانت الدراسة صنو قصيدة الخنساء: كلاً واحداً لا يقبل تجزئتها ولا تقسيماً قاهراً، في وخذة عضوية تجمع أطراف ما ظواهره الشتات ليكون مزجاً متماهيلاً لا حدود

تفصلُ بينَ مكوّناتِهِ.

إنّ الباحثينِ، إذ يؤمّلانِ أن يكونا قد وفّيا الموضوعَ حقّه، ليَجِدانِ في
صنيعهما ما يُرضي الضميرَ تُجاءَ شاعرةٌ عريضةٌ عُدّت في الشعراء الكبار قديماً
وحديثاً، وتركت بصماتٍ واضحةً في حركة الشعر العربيّ قديمه وحديثه. وآخرُ
دعواهما أن الحمدُ لله ربّ العالمين،،،

الباحثان

عمّان

السابع والعشرون من كانون الثاني لسنة ٢٠١١م

مدخل

كيفَ تمكّنت شاعرةٌ من حفرِ اسمِها في ذاكرةِ الشعرِ العربيِّ حتّى زماينا هذا؟ ما الذي أكسبَ شعرَها خصوصيّةً جعلتها تُعدّ في الشعراء المميّزين قديماً وحديثاً؟ لماذا عدّت الخنساء رائدةً فنّ الرثاء في مُدُونَتَي الأدب والنقد عند العرب؟ أسئلةٌ يُحاولُ هذا البحثُ الإجابةَ عنها متقيّداً بأصولٍ منهجيّةٍ قائمةٌ على استقراءِ شعرِها، واستنطاقِها بمنهجٍ ثقافيٍّ لا يعزِلُ الشاعرةَ عن بيئتها التي نشأت فيها، واستمدّت منها ثقافتها الشعريّة، ومعتقداتها الحياتيّة، فضلاً عن حياتها في البيئة الطّبيعيّة الجغرافيّة، ومنظومةِ القيمِ والعاداتِ والتقاليدِ الاجتماعيّة.

(١)

أدركت الخنساءُ الجاهليّةُ الأخيرة، وعاشت شطراً من عُمرها في الإسلام، غيرَ أنّها شاعرةٌ جاهليّةٌ بامتياز؛ فلم يُؤثر عنها قول الشعر بعد إسلامها، كما أنّ شاعريّتها تفجّرت بعدَ فقديها لأخويها معاويةَ وصخر، وجُلُّ شعرها في رثائهما، وهو يفيضُ بالمعتقداتِ الجاهليّة، ويترسّمُ كثيراً من التّقاليدِ الفنّيّة التي أرساها الشعراءُ الجاهليون قبلها. ولعلّ الخنساءُ أوّلُ الشعراء العرب الذين خصّوا شاعرِيّتهم بفنٍّ واحدٍ من فنون الشعر، ولهذا اهتمّت بها المدوّنة النّقدية العربيّة، وبرزَ هذا الاهتمامُ قديماً عندما احتكمت إلى النّابغة الذّبيانيّ في سوق عكاظ، وكادَ يحكمُ لها

لولا أن الأعشى أنشدته قبلها.

ويمكن القول إن الخنساء تمكنت من صوغ تجربتها الحياتية شعراً متميزاً، ووظفت حقيقة كون الشعر العربي ظاهرة موسيقية صوتية في عصرها، فأبدعت في استغلال الطاقة الموسيقية للحرف العربي، والمقاطع الموسيقية لأوزان الشعر، ساعية إلى خلق تأثير عميق في نفوس سامعيها، بما يكفل لها تحويل فقيدها وحزنها الدائمين إلى قضية كونية إنسانية عامة، ويحقق لها عزاءً نفسيًا. وهو ما نلاحظه سعيها إلى تحقيقه عبر إسقاط مشاعرها على مظاهر الوجود حولها: الذبات، والطير، والحيوان، والمكان، والعلك، منسجمة في ذلك مع احتفاظها بمظهر شكلي خاص مُعَبِّر منذ فقدت أخاها صخرًا.

وإذا كان أخوها، لا سيما صخر، من الفرسان الممدودين في العرب آنذاك، فإن فقدتها لهما مثل فجيمة كبرى تركت آثارها الواضحة في حياتها. كان صخر أخاها المعين المدافع الحامي الميّل لها أرملة، ولأبنائها اليتامى بعد أن فقدت زوجين، وكان مناط فخرها واعتزازها وتهيئها على نساء قبيلتها، إضافة إلى أنه شفى غليلها بانتقامه من قتل أخيهام معاوية. من هنا برز التحريض على الثأر له جلياً في شعرها، وكان سبيلها إلى ذلك التحريض المباشر حيناً، أو التعريض بقويها لتخاذلهم عن الأخذ بثأره من قتلته، أو عقد مقارنة فاجعة بين حياتها الشخصية وحياتهم الجماعية في ظل وجوده سلماً وحرباً، وحياتها وحياتهم بعد فقدته، أحياناً أخرى.

ولعلّ الموتَ كانَ القضيةَ الكبرى في حياةِ الخنساء، لكنّ مُدافعةَ الموتِ ومُغالبتهُ مثلاً ذائبها في شعرها؛ فهي كالجاهليين تعرفُ حتميّته، وأنّ لا حياةَ بعده، وأنّه فناءٌ مُطلقٌ ثَقِيل. إنّ شعرَ الخنساءِ تجسّدُ فَنّي حقيقيّ لرغبتها في التغلّبِ على الموتِ القاهر؛ ويتجلّى هذا في رسمِها لصورةِ صخرٍ بطلاً فارساً جَوَاداً خطيباً ممثلاً بالحيويّة والعطاء، وصورتي ناقتهِ وفرسه المثلّيتين. وإذا كانت المرأةُ في ذلكَ العصرِ غيرَ قادرةٍ على الامتلاءِ بالحياةِ ولذاتها قِبالةَ قهرِ الموتِ، كما أتيحَ ذلكَ للرجالِ من أمثالِ طرفةَ ابنِ العبدِ مثلاً، فإنّ الخنساءَ غالبَتِ الموتَ بشاعريّتها.

ويكتظُّ شعرُ الخنساءِ بالمظاهرِ الفنيّةِ والأسلوبيةِ التي أضفت على شعرها نكهةً مميّزة، غيرَ أنّ هذه المظاهر لا تنفصمُ بحالٍ عن إحساسها بالفقد. صحيحٌ أنّها تأثّرتَ خطأً كثير من الشعراء الذين أرسوا التقاليدَ الفنيّةَ للشعرِ الجاهليّ، وظهر تأثرها بهم واضحاً في شعرها؛ لكنّها تمكّنت من صهر تلكَ التقاليدِ الفنيّةِ في بوتقتها الخاصّة، وصبّغتْها بتجربتها الداتية. ويجدُ قارئُ شعرها أنّها جانبَت بعضَ التقاليدِ الفنيّةِ للقصيدةِ العربيّةِ التقليديّة؛ فلم تقف على الأطلال، وانبتت قصيدتها على وحدةٍ كُليّة لا على وحدةِ البيتِ الشعريّ، وتفرّدت بأسلوبٍ لغويٍّ سهّلٍ غيرِ معقّد، واهتمّت بصنوفِ البديعِ لا سيّما الطِّباقِ والمقابلةِ وحسنَ التقسيمِ والتّوسيعِ، وانفردت بتكرارِ بعضِ الأساليبِ اللغويّةِ كالنّداء، وكثير من الصّور الشعريّةِ المتعلّقة بالبكاء والتفجّع، وبالحياةِ والموت، والصّيغِ الصّرفيّةِ كصيغةِ المبالغة؛ إضافةً إلى أنّ أكثرَ شعرها تنوّعَ بينَ المقطعاتِ والقصائدِ القصيرة.

ربط القدماء تفجّر شاعريّة الخنساء بفقدائها لأخويها معاوية وصخر، غير أنّهم ركّزوا أكثر على فقيدها لصخر، وزعموا أنّها قبل فقدها لأخويها كانت تقول البيت والبيتين؛ ثمّ تجلّت شاعريّتها بعد مقتلهما^١. غير أنّ هذا الحكم مردودٌ بعدة روايات أخرى تدلّ على نقيضه، وأنّ لها من الشاعريّة قبل مقتل صخر ما مكّنها من امتلاك ناصية الشعر. ومن ذلك قولها حينما سُئلت أن تردّ هجاء دُرَيْد بن الصّمة لها يوم رُفِضَتْ أن تتزوّجه، فقيل لها: "ألا تُجيبين دُرَيْدًا إذ هجالك؟"، فقالت: "لا أجمعُ عليه أن أردّه وأهجوّه!"^٢، وقد كان ذلك في حياة أخويها معاوية وصخر، وقد يُفسّرُ كلامها هذا بأنّ هجاءها له كان سيبلغ درجةً من الإيلام تُوازي ردّها لخطبته. ومن ذلك أنّها سُئلت أن تهجوّ قيسَ بن الخطيم شاعر الأوس، وما كانت لتسألَ مثل هذا لو لم يكن القوم يعرفون قدرتها الشعريّة لتهاجي شاعرًا كابن الخطيم^٣. ومن ذلك عدّة قصائد من أشعارها في رثاء أخيها معاوية قُتِلَ قبل صخر بزمان^٤، ومرثيتها في زوجها مرداس السلمي^٥، وفي استباق أبيها وأخيها صخر^٦، ومنها قصيدتها الرّميّة التي يرجّح أنّها كانت في مرحلة من

^١ ابن عبد البر: الاستيعاب في معرفة الأصحاب، ٤ ص ١٨٧٧.

^٢ الأصبهاني، أبو الفرج: الأغاني، ط دار صادر، ١٠ ص ٢١ (في ترجمة دريد)، والواقع أنّها هجته بأبيات قليلة ردت فيها على هجاءها مرة أخرى، انظر: الأغاني، ١٥ ص ٥٥.

^٣ الأغاني، ٣ ص ١٠، وفي الرواية أنّ حسان بن ثابت (شاعر الخزرج) قد طلب منها ذلك، فأبت بعد أن رأت قيسًا وهما جماعه!

^٤ انظر: بيت الشاطئ: الخنساء، ص ٩٠-٩١.

^٥ انظر: أئس الجلساء، ص ٧٧.

^٦ انظر: أئس الجلساء، ص ٤٣.

حياتها قبل فجيعتها بأخويها، والأرجح أنها قالتها في أحد أزواجها^١.

يمكن القول، إذن، إن شاعرية الخنساء قد تفجرت قبل مقتل أخويها وإحساسها بفقدتهما؛ لكن القدماء والمحدثين من مؤرخي الأدب العربي والنقاد لم يُعبروا شعرها في غير الرثاء اهتماماً، فجعلوا فقدّها ميلاً لشعرها. ويبدو أن جدادها على أخيها صخر الذي عاشت بعده نصف قرن تقريباً، وتفجّعها عليه، هو الذي جعلهم يذهبون هذا المذهب. ولعلّ لذلك علاقةً قويّةً بصنيع ابن سلام الجُمحيّ الذي عدّها في المرتبة الثانية من طبقة شعراء المراثي المتقدّمين من الجاهليين والإسلاميين، وقَدّم عليها متمّم بن نُويرة^٢؛ غير أنّه حصر مجالها الفنّي في الرثاء وحده، وعلى هذا جرى المؤلّفون والنقاد من بعده^٣، وبما فعله البحتريّ في حماسيّته حين جعل الباب الأخير منها لمختاراته من شعر الرثاء، فقصره على "مختار أشعار لجماعة من النساء في المراثي"، وجاء فيه بقصائد ومقطوعات لعشر رائيات، منها أربع للخنساء^٤. ولعلّ له علاقةً قويّةً بقبول المرأة رائيةً في المجتمع العربيّ حينذاك، بل إنّ بعضهم ربط نشأة شعر الرثاء بِتذبّ النساء للموتى، ونقل ابن أبي طاهر طيفور عن بعض أهل عصره: "كانوا يقولون: أجودُ أشعار النساء أشعار الموتورات الحاضات على الطلّب والدُحُول، والمُعيرات في ذلك بالتقصير،

^١ انظر: ديوان الخنساء بشرح تعلب، ص ١٧٠.

^٢ ابن سلام الجُمحيّ، محمّد: طبقات فحول الشعراء، شعراء المراثي.

^٣ بت الشاطبي: الخنساء، ص ٧٢.

^٤ البحتري، أبو عبادة الوليد: الحماسة، تحقيق محمد حوز، (أبو ظبي: الجمع الثقافي، ٢٠٠٧)، ص ٥١٤-٥٢٨.

والتأكلات المؤنات. وأشعر النساء في الجاهلية والإسلام خنساء^١. وقد نُسب إلى بشار بن بُرد قوله: "لم تقل امرأةُ شعراً إلّا ظهر الضعف فيه. قيل له: أو كذلك الخنساء؟ فقال: تلك فاقت الرجال^٢". وبرزت هذه الفكرة أيضاً عند أبي العباس المبرد الذي نقل عنه ابن عبد ربّه القول: "كانت الخنساء وليلى الأخيلية في أشعارهما متقدمتين لأكثر الفحول، وقلّما رأيتُ امرأةً تتقدّم في صناعة^٣". ويختارها أبو العلاء المعريّ دون غيرها من الشواعر ليلقاها في رحلته إلى العالم الآخر بين من لقي من الشعراء^٤.

وظلّت هذه الفكرة مسيطرةً حتّى على بعض الدّارسين في العصر الحديث من غير العرب، فهذا بروكلمان يرى أنّ "إظهار الحزن لم يكن يناسب رجال القبيلة، كما كان لاثقاً بنسائها وخاصّة بالأخوات، ومن ثمّ بقي تعهّد الرّناء الفنّي من مقاصدهنّ حتّى عصر التسجيل التّاريخي^٥"، وهذا المستشرق كرئكو يقول: "ومن العسير أن نقطع برأي فيما إذا كانت الخنساء قد أضافت بسمات إلى المراثية العربية أو لم تضيف، ولو أنّنا نكادُ نقطعُ بأنّ قصائدها ألهمت عدداً كبيراً من شعراء المراثي المتأخّرين ومنهم ابنتها عمرة. أمّا إذا وازنّا شعرها وشعر غيرها من أصحاب المراثي من معاصريها — وحسبنا أن نذكر منهم متّماً وأبا ذؤيب — فقد

^١ طهوف، أحمد بن أبي طاهر: بلاغات النساء، (رقم إيران: التّشارات مكتبة المجلديّة، ١٩٦٤)، ص ٢٣٢.

^٢ الشّريف: شرح مقامات الحريري، ص ٢٣٣.

^٣ ابن عبد ربه: العقد الفريد، ٤ ص ٧١.

^٤ المعريّ، أبو العلاء: رسالة ألفارن، تحقيق بنت الشاطئ، ط ٢، ص ٣٠٠.

^٥ بروكلمان، كارل: تاريخ الأدب العربي، ١ ص ٤٨.

حقاً لنا أن نعترف بأن قصائدها يُعوزها ما عندهم من الجمال الشعري، ولكننا نجدُ فيها على قصرها بالنسبة لقصائدهم حُزناً أبلغ صدقاً، وإن كنّا نجدُ فيها تكراراً لنفس الأفكار والألفاظ يبعثُ السّامة في النّفس^١. وهذا ما نجده عند بطرس البستاني الذي حكم على شعرها بالفجاجة بقوله: "ولا يرتفعُ بها الفكرُ إلى المعاني الحكيمية السّامية التي نجدُها في رثاء لبيد لأخيه...، ولعلّ ذلك ناتجٌ بعضه عن ضعف الخيلة في المرأة، وبعضه الآخر عن وحدة الموضوع، فهي لم تطرُق غير الرثاء بما فيه من تفجّع ومدح...، ممّا جعل أفكارها محصورةً في صور محدودة المعاني والتعابير"^٢؛ ليردّد أحمد الحوفي الحكم نفسه تقريباً بقوله: "ويمتاز رثاؤهنّ بئدرة الحكمة فيه. ولم أجد في مراثيهنّ من الحكمة إلّا قليلاً جداً...، وتمتاز قصائدهنّ بوحدة الموضوع...، وقصائدهنّ مقطّعات...، وربما كان مبعث هذا القصر تعاطي الموضوع الواحد، وأنّ صياحيهنّ وأثاتهنّ تنفّس حزنهنّ تنفيساً أقوى وأبرز من الشعر"^٣.

(٣)

والخنساء شاعرةٌ من قيس، وقد اشتهرت قبيلة قيس بالفروسيّة والشعر حتّى قال فيها الأصمعيّ: "أفي الدنيا مثلُ فرسان قيس وشُعرائهم؟"^٤. وهي بعد هذا من

^١ دائرة المعارف الإسلامية، مادة الخنساء.

^٢ البستاني، بطرس: أدباء العرب، ط٥، بيروت، ص ١٩٠.

^٣ الحوفي، أحمد: المرأة في الشعر الجاهليّ، ص ٤٩٣، ٥٢٧، ٥٢٨.

^٤ الأصمعي، عبد الملك بن قريب: لُحولة الشعراء، ص ٣٥.

بَنِي سُلَيْمٍ، وللسُّلَمِيِّينَ ديوانٌ شعر قديمٌ ذكره الآمدي^١، وعُدَّ في شعرائهم: خُفَافُ
ابنُ ثُدْبَةَ، وحيَّانُ بنُ حكيمٍ، وأبو كِنانةَ السُّلَمِيّ، وعامرُ بنُ مَحْكَانَ^٢، والجحَافُ
السُّلَمِيّ^٣، وضمضمُ بنُ الحارثِ^٤.

وكان عمرو بنُ الشريدِ أبو الخنساءِ شاعرًا^٥، وكذلك كانَ أخوها مُعاويةُ
وصخر، وزوجُها الثاني مرداسُ السُّلَمِيّ. وليس غريبًا في بيئة كهذه أن تكونَ
الخنساءُ شاعرةً مجودةً فذةً في أقرانها، وليس غريبًا أن يكونَ بَنُوها وبناتُها كذلك
في الشعراء؛ فابنُها أبو شجرة بن عبد العزى شاعرٌ يذكُرُه الإخباريون، وله أشعار
في حروب الرِّدَّة^٦، وابنُها العبَّاسُ بن مرداس شاعرٌ معدودٌ في الجاهليَّة والإسلام،
وهو شاعر يوم حُنَيْن بلا مُنازع حتَّى روى له ابن هشام في السِّيرة عشرَ قصائد
مطولاتٍ جيادٍ في يوم حُنَيْن وحده^٧، وكذلك كانت عمرة بنت مرداس؛ بل إنَّ
المصادر تروي أشعارًا لأبنائها الأربعة الذين قيل إنَّهم استشهدوا في وقعة
القادسية^٨.

^١ المزياني: المؤلف والمخطف، ط القدسي، ص ١٧.

^٢ الظر في أعلامهم: حسانه البحري، ص ٥٠، ٨٤، ١٣٤٩؛ الأطاقي، ١٦ ص ١٣٤.

^٣ ابن هشام الأنصاري: السِّيرة النبوية، ٤ ص ٧٥.

^٤ ابن هشام الأنصاري: السِّيرة النبوية، ٤ ص ١١٣-١١٤.

^٥ روى له الجاحظ في: البيان والبيان، تحقيق حسن السننوي، ١ ص ٢٨٩.

^٦ ابن حزم الأندلسي: جمهرة أنساب العرب، ص ١٢٤٩؛ والظر: تاريخ الطُّبري، حوادث سنِّي ١١، ١٣ هـ.

^٧ ابن هشام الأنصاري: السِّيرة النبوية، ٤ ص ٩٣-١١٣.

^٨ الظر: الأسعجاب في معرفة الأصحاب، ترجمة الخفصاء.

العمل الأدبي لا يتشكّل بمعزلٍ عن المجتمع الذي يعيشه الشاعر، فهو مصدرُ إلهامه ووحيه. وليس من شكٍّ في أن للمجتمع بما فيه من قضايا مُتعدّدة تأثيره في الكتاب والشعراء. ومع الإيمان بأن النصّ الشعري قد يعكسُ كثيرًا من صوَر المجتمع ومُشاكِله، فإن الذي يُعطي العمل الأدبي في النهاية قيمته هو قدرَةُ الأديب^١. والخنساء بالضرورة مدينةٌ للحقبة التاريخية التي عاشتها، وشعرها متأثرٌ في بعض جوانبه بالتقاليد الأدبية في عصرها، ومُلتزمٌ بكثيرٍ من الأصول الفنية التي ورثها الشعر في عصرها، فجاء انعكاسًا طبيعيًا لقيم الفن في عصرها. إن النصّ الشعري لا ينشأ في فراغ، لكنّه يظهرُ في عالمٍ يكتظُّ بالنصوص الشعرية الأخرى، وهو يتقاطعُ معها، مُحاولًا إزاحتها والحلّول مكانها. وإن هذا الصراع الذي يخوضه النصّ الشعري، وذلك الذي يخوضه الشاعر، يبدأُ منذ اللحظات الأولى لتخلّق النصّ، ويستمرّان في لحظات تبلّوره واكتماله وانتشاره؛ هكذا، يمكنُ أن يقع النصّ في ظلّ نصوص أخرى، وقد يتوازى معها، أو يُجهزُ على بعضها محتلاً مكانته الخاصة به بينها، أو على أنقاضها^٢.

وإذا كان ذلك صحيحًا، فليس معناه أن شعر الخنساء في مُجمِله لم يكن له خصوصيةٌ تُميّزه من غيره؛ فتفاعل النصوص يمثل انطلاقًا إبداع الشاعر؛ أي إن اتباع الشاعر للتقاليد الفنية السائدة في عصره يجسّد نقطة انطلاقه في إبداعه، لكنّه

^١ العشماوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القدم والحديث، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٤، ص ٢٢-٢٣.

^٢ حافظ، صبري: القصص وإشارات العمل الأدبي، مجلّة الفن، العدد الرابع، ١٩٨٤، ص ١٠.

لا يحدُّ قدراته الذاتية الخاصة، وقضاياها التي تُفعلُ قدراته وتؤثّر في نهجه نهجاً خاصاً في شعره. الإبداع ليس عكساً حرفياً للواقع، أو انكفاءً فجاً على الذات؛ بل هو جدلٌ ممتدّ بين الشاعر وعالمه الشعري الذي لا يقتصرُ على النصوص والصور المتداولة^١. وإذا كان من الحق وصف الفنان التقليديّ بأنّه يظلّ أتباعياً مُخلصاً لا يتخلّص من تأثيرات القيم الفنيّة السائدة في عصره، فإنّ بعض المبدعين يتمكّنون من تجاوز تلك التقاليد، ويشقّون لأنفسهم طرقاً تميّز في بعض جوانبها عن السائد. صحيح أنّ المبدع يظلّ مرتبطاً بالإطار الفنيّ العام الذي يشكّل إبداعه في البدايات، لكنّ ولع المبدع بالتجديد والإضافة واختراق السائد وتحقيق الذات المبدعة يدفعه للتمييز؛ هكذا يكون الاتباع والتقليد مدخلاً أساسياً للإبداع والتمييز^٢. "إنّ عملية الإبداع يوجّهها الإطار، وقد يُقال إنّ في هذا القول قضاءً على جوهر الإبداع من حيث أنّه الخلق على غير مثال، ولكنّ هذا الاعتراض يحملُ بعض الخطأ؛ فإنّ الإطار من حيث هو كلّ منظم يخضع لظروف الشخصية المختلفة"، بحيث لا يمكن أن يكون الإطار الذي يجسّد شاعراً مطابقاً تماماً للإطار الذي يجسّده شاعر آخر، مهما حاولنا التقريب بين تشكيلهما شعرياً^٣.

غَيْرَ أَنَّ عَمَلَ الشَّاعِرِ، فِي الْوَقْتِ نَفْسِهِ، كَمَا رَأَى ت. س. إِيوَت فِي كِتَابِهِ (Traditional and Individual Talent)، لَا يُمْكِنُ أَنْ يَكُونَ لَهُ مَعْنَى بِمَعْرِزٍ عَمَّا

^١ يوسف، حسن عبد الجليل: علم البديع بين الاتباع والابتداع، دراسة نظرية وتطبيقية في شعر الحسان، ط١، (الإسكندرية: دار الوفاء، ٢٠٠٧)، ص ٥-٦.

^٢ إبراهيم، زكريّا: مشكلة الفنّ (القاهرة: مكتبة مصر، د.ت)، ص ١٦١.

^٣ موياف، مصطفى: الأسس الفلسفية للإبداع في الشعر، (مصر: دار المعارف، ١٩٧٠)، ص ١٧٦.

سَبَقَهُ ، بل إنَّ قِيَمَةَ العملِ الفنيِّ عندَ الشَّاعرِ تقومُ على تقديرنا لصيلته بمنَّ سَبَقَهُ من الشعراء. فانت لا تستطيع أن تُقدِّرَ الكاتبَ أو الشَّاعرَ وحدهُ، بل يجبُ لكي تُفهمَهُ أن تُقارِنَ بينه وبين أسلافه ومُعاصريه، وكلُّ أثرٍ فنيٍّ عندَ إلَيوت تتوقَّفُ قيمتهُ على الوضعِ الذي يأخذهُ بالنسبةِ إلى ما سَبَقَهُ من آثارٍ، والكاتبُ يَشعرُ بمكانتهِ بالنسبةِ لمن سَبَقُوهُ ومن عاصروهُ^١.

(٥)

في دراستنا للخنساء نأخذُ في اعتبارنا مجموعةَ التَّقاليدِ الفنيَّةِ والأدبيَّةِ التي كانت سائدةً في العصرِ الجاهليِّ، فالخنساءُ كما تُظهرُ هذه الدِّراسةُ لم يَنفصلِ شِعْرُها عن مُجملِ التَّقاليدِ الموروثةِ والمُتداوَلةِ في العصرِ الذي عاشته. لكنَّ هذا لا يعني أنَّها وغيرها من شعراءِ العصرِ الجاهليِّ كانوا قوالبَ واحدةٍ جامدةٍ؛ ففي داخلِ هذا الإطارِ العامِّ من التَّقاليدِ الفنيَّةِ الموروثةِ يكونُ ابتكارُ الأديبِ وأصالتهُ وإبداعه، فهي بالضرورةٍ لم تُكنْ صورةً مُعادَةً لفنِّ مُعاصريها أو سابقيها. ومع التزامها بالتَّقاليدِ الشعريَّةِ السَّائدةِ، كانتْ لشِعْرِها سِماتُهُ الفنيَّةُ التي حملتْ روحَها وذاتُها إلينا عَبْرَ القُرُونِ. فبحثنا هنا لَن يكونَ على حسابِ ما تَحْتَوِيهِ آثارُها الشعريَّةُ من قِيَمٍ جماليَّةٍ وفنيَّةٍ، فالمضامينُ التي تَحْتَوِيها هذه الآثارُ (مواقفُها النفسيَّةُ أو العاطفيَّةُ) لا يمكنُ أن تَحْتَوِي على قِيَمَةٍ في ذاتِها^٢.

ونحنُ في هذا المقامِ نتمثِّلُ فِكْرَةَ الفهمِ كما حدَّدَها غادامير في دراسةِ التراثِ؛

^١ العشماوي، محمد زكي: لُغايا الفقد الأدبي بين القديم والحديث، ص ٣٩٠.

^٢ العشماوي، محمد زكي: لُغايا الفقد الأدبي بين القديم والحديث، ص ٣٢.

فهو، أي التراث، لا تُفهمُ نُصوصه من خلال ما يُعنيه فقط؛ بل من خلال جعلِ التراثِ ذا منطوقٍ معرفيٍّ. فنحنُ لا نفهمُ شعيرَ الخنساءِ على سبيلِ المثالِ من خلال ما يُعنيه فقط؛ بل لكونه وسيطاً معرفياً لطبيعةِ العقلِ الجاهليِّ وأنماطِ وعيه لظواهرِ الأشياءِ التي تُحيطُ به. وحسبَ غادامير فإنَّ المعنى لا يكمنُ في العلامةِ وحدها، وإنما يتعلّقُ بالعقلِ الذي يتعدى "حدودَ هذه الأشياءِ، لأنَّ الإشارةَ أو الكلمةَ هنا لا تملكُ الحقيقةَ في ذاتها؛ فما يجعلُ الإشارةَ تضمُّ دلالةً - أي محتوًى قابلاً للفهم - هو العقلُ نفسه، فالعلاماتُ وسائلُ تحيلُ إلى مرجعياتٍ يشتغلُ عليها الوعيُّ حتى يَعْلَمَها أو يفهمَها".^١ العقلُ يفهمُ العلامةَ باعتبارها إشارةً إلى طبيعةِ العقلِ الذي أنتجَها (الوعي البشري)، لذلك كانت اللغةُ وسطاً أصيلاً لعمليةِ الفهمِ.^٢

المحاورُ المنقاةُ في هذه الدراسة في مجملها ترتبطُ بعواملٍ تتصلُّ بالبيئةِ العربيةِ القديمة، من حيثُ طبيعتها الجغرافيةُ وحياتها الاجتماعيةُ والاقتصاديةُ، وما كان يسودُ هذه الحياةَ من تقاليدٍ وما ينتشرُ فيها من قيم. والحالُ أنَّ قصيدةَ الخنساءِ لم يكنْ لها أنْ تتخذَ شكلها الخاصَّ دونَ سواها بعيداً عن العاملِ البيئيِّ الذي عاشتِ الخنساءُ فيه، وهو العاملُ المحددُ لسبيلِ العيشِ وطرائقِ التفكيرِ (قِلّةُ الأمطارِ، الثباتاتِ الطبيعيةِ؛ الجوُّ المناخيُّ؛ العاداتُ والتقاليدُ؛ العقائدُ والقيمُ الاجتماعيةُ؛ ...). في شعيرِ الخنساءِ تأكيدٌ للسلوكِ الفرديِّ والجمعيِّ الناجمِ عن تلكِ

^١ صليبي، مطاع: استراتيجيّة القسمية في نظام الأنظمة المعرفية، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ص ٢٣٩.

^٢ عسّار، ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية الباطني، (عمّان: دار الشروق، ١٩٩٧)، ص ١٠٣.

الخصائص المناخية والإقليمية التي عاشها العربي قديماً، وهي الخصائص التي كان من شأنها إنتاج هذا الصراع الواضح من أجل الإبقاء على الحياة والحفاظ عليها، فالتباهي بقوة البطل المحارب، وجود الكريم الفضال، الذي تسترسل في ذكر بطولاته وكرمه، هو مظهر من مظاهر تحدي الموت والجذب ومجابهتهما على صعيد جمعي، لا يخلو من رغبة فريية لدى الخنساء في إعادة الحياة للعربي عبر تخليده في صور درامية حية لبطل يجسد كل معاني البطولة والفداء والتضحية.

(٦)

والخنساء شاعرة جاهلية بكل المقاييس، تشكلت شاعريتها في تلك البيئة، وتمكنت من صهر التقاليد الفنية السائدة في الشعر الجاهلي، كما توفرت على شاعرية خصبة امتدت جذورها في قبيلتها الكبرى (قيس)، وعشيرتها (بني سليم)، وعائلتها الصغرى (بني الشريد)، فكان لها أن تجسد تجربتها الحياتية لا سيما فقدتها لأخويها صخر ومعاوية شعراً، وأدركت حقيقة فهم المجتمع الجاهلي للشعر وقيمه، وصاغت ذلك كله في تجربة إبداعية خاصة غلب عليها الرثاء، فقبلها المجتمع العربي، ومكن لها منزلة خاصة فيه وفي أسواقه ومحافله، حتى عرفها القدامى والمحدثون رثاءً بكاءً.

جدلُ الحياة والموت

في شعر الخنساء

مثل الموت، والحياة إزاءه، قضية الإنسان الكبرى عبر التاريخ. وقد ظهر ذلك في نصوص الملاحم التي وصلتنا من عصور مختلفة؛ ففي ملحمة جلجامش يشغل الموت والرغبة في التغلب عليه بالخلود بطل الملحمة (جلجامش) حينما تنبه على نهايته الحتمية بعد أن اختطف الموت صديقه (أنكيidu):

من أجل أنكيidu؛ خله وصديقه، بكى جلجامش بكاءً مرّاً
وهام على وجهه في البراري، وصار يناجي نفسه:
إذا ما متُّ، أفلا يكون مصري مثل أنكيidu؟
ملك الحزن والأسى رُوحِي
وهانذا أهيّم في القفار والبراري خائفاً من الموت!

وحينما قارب جلجامش سيدوري ساقية الحان، دار جوار بينهما ظهرت فيه استجابة سيدوري لحتمية الموت بطريقة فذة عجيبة، وهي استجابة عميقة وبسيطة جداً في آن معاً، وتبرز فيها ثنائية الاستسلام والقلق العميق، فضلاً عن الإدراك الحاد للطبيعة الضدية للوجود الإنساني قالت سيدوري^١:

إلى أين تسعى يا جلجامش؟
إن الحياة التي تُبقي لن تجد أبداً
إذ لَمَّا خلقت الآلهة الإنسان قدّرت الموت عليه
واستأثرت هي بالحياة (وضبطتها بأيديها)

^١ ملحمة جلجامش، ترجمة فرانس السواح، ط ٢، (بيروت: دار الكلمة، ١٩٨٣)، ص ١٣٥.

^٢ أبو ديب، كمال: الرّوى المقلّم، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦)، ص ٣٥٦.

أَمَا أَنْتَ يَا جُلْجَامَشُ، فَاجْعَلْ كَرَشَكَ مَمْلُوءًا
وَكُنْ فَرَحًا مَبْتَهَجًا لَيْلَ لَهَارٍ
وَأَقِمِ الْأَفْرَاحَ فِي كُلِّ يَوْمٍ مِنْ أَيَّامِكَ
وَارْقُصْ وَالْعَبْ عَلَى الدَّوَامِ
وَاجْعَلْ لِيَابِكَ نَظِيفَةً زَاهِيَةً
وَاغْسِلْ رَأْسَكَ، وَاسْتَجِمَّ فِي الْمَاءِ
وَدَلِّ الْطِفْلَ الصَّغِيرَ الَّذِي يُمَسِّكُ بِيَدِكَ
وَأَفْرِحِ الزَّوْجَةَ الَّتِي بَيْنَ أَحْضَانِكَ
فَالْمَا هَذَا أَيْضًا هُوَ نَصِيبُ الْبَشَرِ

تجسّدُ حِكْمَةُ سِيْذُورِي رُؤْيَاً عَمِيقَةً وَبَسِيطَةً فِي آنٍ وَاحِدٍ لَطَرِيقَةِ مُوَاجَهَةِ
المَوْتِ عَنْ طَرِيقِ الْاِمْتِلَافِ بِالْحَيَاةِ؛ فَإِذَا كَانَ الْمَوْتُ قَدَرًا مُحْتَوَمًا وَلَا حَيَاةَ بَعْدَهُ،
يَغْدُو الْاِمْتِلَافُ بِالْحَيَاةِ الْوَسِيلَةَ الْوَحِيدَةَ لِقَهْرِهِ وَالتَّغْلِبَ عَلَى حَتَمِيَّتِهِ، فَالْحَيَاةُ حَتَمِيَّةٌ
أَيْضًا. لَقَدْ اِنْتَشَرَتْ فِي الْمَجْتَمَعِ الْعَرَبِيِّ الْجَاهِلِيِّ كَثِيرٌ مِنَ الْعَقَائِدِ الْمَعَالِئَةِ لِعَقَائِدِ
الْمَجْتَمَعِ الَّذِي تَصَفُّهُ الْمَلْحَمَةُ؛ مِثْلَ تَعَدُّدِ الْآلِهَةِ، وَحَتَمِيَّةِ الْفَنَاءِ الَّذِي لَا حَيَاةَ
بَعْدَهُ. كَانَ فَقْدُ الْأَحْبَةِ وَالْأَقَارِبِ، لَا سِيَّمَا الْإِخْوَةَ وَالْأَبْنَاءَ، عَامِلًا حَاسِمًا فِي تَغْيِيرِ
طَبِيعَةِ الْحَيَاةِ مِنْ حَالٍ إِلَى حَالٍ، وَنَحْصُ الْإِخْوَةِ وَالْأَبْنَاءِ هُنَا لِأَنَّ أَكْثَرَ رِثَائِيَّاتِ
الشُّعْرِ الْعَرَبِيِّ فِي ذَلِكَ الْعَصْرِ، بَلْ بَعْدَهُ عَلَى امْتِدَادِ الْعَصُورِ الْإِسْلَامِيَّةِ أَيْضًا، كَانَتْ
فِي الْإِخْوَانِ وَالْأَبْنَاءِ، وَقُلْتُ رِثَائِيَّاتِ الْآبَاءِ وَالْأُمّهَاتِ وَالزَّوْجَاتِ وَالْبَنَاتِ^١. مِثْلَ

^١ حوز، محمد: هكذا تألّم العربي، ط١، (عمّان: وزارة الثقافة الأردنية، ٢٠٠٧)، ص ١٨٣-٢١٥.

الأبناء والإخوان الذكور ركنًا ركينًا في استمرارية الحياة الهانئة، وجسد فقدهم حسرة لا تنقضي لدى الفاقدين لا سيما الأخوات والأمهات والزوجات والبنات؛ لكن في رثاء الإخوة لإخوتهم ما يدل على آلام شديدة لفقدهم. هكذا نفهم قول متمم ابن نُويرة في رثاء أخيه مالك^١:

تقولُ ابنةُ العَمريِّ: ما لَكَ بعدَما أراكَ حَديقًا ناعِمَ البالِ الفَرعَا؟
فقلتُ لها: طُـوَلُ الأَسَى إِذْ سألَني ولوعةُ حُزْنٍ تَصْرُكُ الوجَّةَ أسْفَعَا
وفقدُ بَنِي أُمِّ كَداعُوا، فَلَمْ أَكُنْ خِلافَهُمُ أَنْ أَسْتَكِينَ وَأَضْرَعَا
ولكنِّي أَطْعِمي على ذاك مُقْلِمًا إِذا بَعْضُ مَنْ يَلْقَى الحُرُوبَ كَعَكْعَا

ونتيجةً لمثل هذا التقارب في المعتقد بالموت والرؤية للحياة، فقد كان الموتُ الشاغلَ الأكبرَ للإنسان في ذلك المجتمع، ويمكن القول إن بعض الشعراء ظلوا على قلقٍ من حتمية الموت حتى بعد الإسلام الذي أمدَّ العربيَّ بفُسحةٍ زمنيةٍ أخرى، لا سيما حينَ جَمَلَ حياةَ الإنسانِ أبديةً: حياةٌ أولى دُنْيَا، وحياةٌ أخرى ممتدة، ويفصلُ بينهما الموتُ وحياةُ البرزخ. هكذا نفهم قولَ الشاعر الإسلامي كعب بن سعد الغنوي في رثائه لإخوته^٢:

تقولُ سَلَمَى: ما لِحَسْبِكَ حاجيًا كَأَنَّكَ يَحْيِيكَ الشَّرَابُ طَيْبًا؟

^١ المفضل الضبي، أبو العباس بن محمد؛ المفضليات، تحقيق عمر فاروق الطباع، ط١، (بيروت: دار الأرقم، ١٩٩٨)، المفضلية رقم (٦٨)، ص ٢٥٤-٢٥٩.

^٢ الأخفش الأصغر، علي بن سليمان بن الفضل (٣٢٥هـ): كتاب الاختيارين، تحقيق فخر الدين قباوة، ط٢، (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٤)، ص ٧٥٤. وكعب بن سعد الغنوي شاعر إسلامي عاش شطرا من حياته في الجاهلية، وشعره كعب الأمثال لكثرة ما في شعره منها. جملة ابن سلام الجُمُعي في طبقة واحدة مع شعول أصحاب الرائي من الجاهليين: متمم بن نويرة، والحساء، وأعشى بالهلة. انظر: طبقات شعول الشعراء، ص ١٦٩-١٧٧، للزباني: معجم الشعراء، ص ٢٢٨-٢٢٩.

فقلتُ ولمْ أعنيْ الجَوابَ، ولمْ أَلحْ، وللنُفَرِ في صُمِّ الصَّلابِ نصيبُ؛
تصانِعُ أحداتٍ تُخزِئُنَّ إخْوَئِي وحُشَمَينَ راسِي، والحُطوبِ نُصيبُ
لَقَدْ أَسَدَ الموتِ الحِماةَ، وقد أَدنى على يَوْمِهِ عِلْقُ، إليْ حَيِّبِ
وَأَلِي لَبَاكِيو، وَأَلِي لَمَادِقِ عليه، وبعضُ القائلينَ كَذُوبُ

ونتيجةً لذلك التَقَارُبُ في طبيعة النُّظرة الوجودية للموت والحياة، برزت
الحِكْمَةُ السِّدُورِيَّةُ في شعر بعض الجاهليين ظهوراً جلياً، حتَّى لِيُمْكِنَ القولُ إنَّ
استجابةَ طرفة بن العبد للموت، ورؤيتهَ لكيفيَّةِ مُغاليبَتِهِ، ثَمَّ اثْنانِ إلى حدِّ كبير
حِكْمَةُ سِيدُورِي. قال طرفة^١:

أرى العيشَ كَرَاً ناقصاً كُلِّ لَيْلَةٍ وما تَنْقُصُ الأَيَّامُ والنُّفَرُ يَنْقُصُ
ولولا لَلاثُ هُنَّ مِنْ عِيشَةِ النَّسَى وَحَقَّقَ لَمْ أَحْضِلْ مَنَى قَامَ عُوْدِي
لَمَنْهَنْ سَبَقِي العاذِلَاتِ بِضَرَبَةٍ كُتِمَتْ مَنَى ما تُقِلُّ بِالماءِ نُزُودِي
وتَقْصُرُ يَوْمَ الدَّجَنِ والدُّجْنُ مُعْجِبٌ يَبْهَكُنِي مَحْتِ الطُّرَافِ الْمُقْبِدِ
وَكُرِّي إِذَا لَادَى المِضَافُ مُحْتَبَا كَسِيدِ القُضَى - نُبْهَةً - المُورِدِ

ويقفُ القارئُ في أشعار الجاهليين كالأعشى وأوس بن حَجَر، وبعض
المخضرمين كأبي ذؤيب الهذلي ولبيد بن ربيعة ومتمم بن ثويرة، على مواقف من
الموتِ شبيهةً بالمواقف المتقدمة. لكنَّ الأسئلةَ المهمَّةَ هنا: هل كانت المرأةُ في
المجتمع العربيَّ قبل الإسلامِ قادرةً على موقفٍ مماثل؟ هل تمكَّنت من الامتلاءِ
بالحياةِ في مُواجهةِ الموتِ كما فعل طرفة؟ وهل تأتَّى ذلك للخنساء مثلاً؟

^١ ابن العبد، طرفة: ديوانه، شرحه وعلَّمه له مهدي محمد ناصر الدين، ط١، (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٧)، ص ٢٥-٢٦.

الموتُ في شعر الخنساء

لقد حكمت طبيعة المجتمع آنذاك سلوك المرأة العربية، وحدثت من قدراتها على مواجهة الموت بتلك الطريقة. ومع ذلك، فإن قهر الموت ومُغالَبته أساسيان للحياة، وكان لا بد من ابتداع طريقة ما لمواجهة. هذا فضلاً عن أن مواجهة المرأة للموت لم تكن قضيتها الذاتية الخاصة، على الأقل فيما يظهر من أشعار، فالمرأة كانت تابعة للرجل تبعيةً شبه مطلقة في مجتمع يقدر الذكورة، ويعدها أساساً بنية المجتمع وقوته واستمراره. هكذا، كانت مُغالبة الموت عند المرأة في ذلك المجتمع مُغالبةً بما يُصيب رجال قبيلتها أو أسرتها، لكنها ليست أقل حرارة وحميمية من المُغالبة الذاتية للموت؛ فحياتها بالرجل، وكرامتها به، وعيشها مصنونة بفضل رعايته وإنفاقه وحمايته. وبسبب من ذلك، يُضحى الميت في شعر الرثاء كريماً شريفاً، وسيّداً حايماً؛ لأنه لن يعود، وبفقدته تفقد العشيرة والأقربون ركنًا حصينًا ومدافعًا صلبًا؛ وكلما ازدادت مكانة المفقود في الحياة جاء رثاؤه فاجعًا، ونحن نجد هذه المعاني في شعر الخنساء بقولها^١:

كُلَّ يَوْمٍ يَمُوتُ يَمُوتُ مِثْلًا شَرِيفًا	مَا لَإِذَا الْمَوْتُ لَا يَزَالُ مُخِيفًا؟
خُذْ إِلَّا الْمَهْلِكُ الْبَطْرِيفَا	مُؤَلِّعًا بِالرَّاءِ مِثْلًا، فَمَا يَمُوتُ
فَتَمُوتُ الشَّرِيفُ وَالْمَشْرُوفَا	فَلَوْ أَنَّ الْكُفْرَانَ تَغْلِبُ فِيمَا
تُ، وَأَنْ لَا لَمْ يَمُوتَ الْقَسْوِيفَا	كَانَ فِي الْحَقِّ أَنْ يَمُوتَ لَنَا الْمَوْتُ

^١ أيس الخنساء في شرح ديوان الخنساء، ص ٥٨، وهي تكرر مثل هذه المعاني في قصائد أخرى لها، انظر مثلاً سبيتها الرثاء: ديوان

الخنساء بشرح طه، ص ١٧٢-١٧٣، وفيها:

كأننا أبداً لنموتَ بالقيروا
الحقُّ للحقِّ منا زفن أرماسي

ما للمنايا كذا وما نطرقها
تلقوا علينا فاني أن نزلينا

أَيُّهَا الْمَوْتُ لَوْ تَجَاوَيْتَ عَنْ صَخْرٍ لَأَلْقَيْتَهُ نَقِيًّا عَفِيفًا
عَاشَ خَمْسِينَ حَبَّةً يُتَكَبَّرُ الْمَدَى كَرَّ فَيْسًا، وَيَسْدُلُ الْمَعْرُوفَا

غَيْرَ أَنَّ الْخَنَسَاءَ تَغَيَّرَتْ نَظَرُهَا لِلْمَوْتِ بَعْدَ حِينٍ مِنَ الزَّمَنِ، وَنَظَنُّ أَنْ هَذِهِ الْأَبْيَاتَ قَالَتْهَا بَعْدَ فَجِيعَتِهَا بِأَخْوِيهَا، وَلَا سَيِّمَا صَخْرَ، مَبَاشَرَةً. إِنَّ هَوْلَ إِحْسَاسِهَا بِالْفَقْدِ فَوَّرَ سَمَاعِهَا نَبَأَ مَوْتِهِ أَوْقَعَهَا تَحْتَ تَأْثِيرٍ شَدِيدٍ لَمْ تَمِيزْ فِيهِ بَيْنَ الْفَقْدِ وَالْفَاقِدِ وَالْمَفْقُودِ مِنْ جِهَةٍ، وَالْمَوْتِ الَّذِي يَأْتِي عَلَى الْجَمِيعِ مِنْ جِهَةٍ أُخْرَى؛ كَانَ الْمَوْتُ أَصْبَحَ قَضِيَّةً خَاصَّةً بِهَا وَبِأَخِيهَا، أَيِ إِنَّ تَأْثِيرَ الْفَقْدِ جَعَلَهَا تَخْصُّصُ الْمَوْتِ بِحَيْثُ لَمْ يَدْعُ عَامًّا يَصِيبُ النَّاسَ جَمِيعًا، فَكَانَ فَقْدُهَا لَصَخْرٍ أَرْكَهَا حَتَّى غَدَا الْمَوْتُ لَا يُصِيبُ إِلَّا الشَّرَفَاءَ مِنْ مِثْلِهِ، وَهُوَ مَا تَرَاوَعَتْ عَنْهُ بَعْدَ هُدُوءِ حُزْنِهَا، وَتَنْبَهَهِهَا مِنْ جَدِيدٍ عَلَى أَنَّ الْمَوْتَ لَيْسَ خَاصًّا إِنَّمَا الْفَقِيدُ هُوَ الْخَاصُّ. هَكَذَا نَجَدُهَا تَقْتَرِبُ كَثِيرًا مِنْ رُؤْيَا طَرْفَةِ بَنِ الْعَبِيدِ لِلْمَوْتِ الَّذِي يَحْمِلُ الْجَمِيعَ: السُّوقَةُ وَالْمُلُوكُ، وَالْعَرَبُ وَالْفُرْسُ وَالرُّومُ، وَكَمَا أَنَّ الْبُيُوتَ مَهْمَا تَكُنْ مُتَقَنَّةَ الْبِنَاءِ مُتَيْنَةً الْجَوَانِبِ لَا بُدَّ تَتَهَدَّمُ، فَالْإِنْسَانُ كَذَلِكَ:

كُلُّ ابْنِ الْبَرِّ يَرْسِبُ السَّهَرِ مَرْجُومٌ وَكُلُّ بَيْتٍ طَوِيلِ السَّمَكِ مَهْدُومٌ
لَا سُوْقَةَ مِنْهُمْ بَقِيَ وَلَا مِلْكَ مِنْ لَمَلِكُكَ الْأَخْسَرَاءُ وَالرُّومُ

وَإِذَا بَحَثْنَا فِي شَعْرِ الْخَنَسَاءِ عَنْ مِثْلِ هَذِهِ الْمُغَالَبَةِ لِلْمَوْتِ بِالْحَيَاةِ، فَإِنَّا سَنَجِدُهَا غَالِبَتُهُ عَنْ طَرِيقِ الْاِمْتِلَاءِ بِالْحَيَاةِ فَنِّيًّا؛ لِأَنَّهَا لَمْ تَتِمَّكَّنْ مِنَ الْاِمْتِلَاءِ بِالْحَيَاةِ عَلَى طَرِيقَةِ طَرْفَةِ بَنِ الْعَبِيدِ. نَبْحَثُ فِي شَعْرِ الْخَنَسَاءِ عَنْ صُورٍ مُتَرَابِطَةٍ

أثارتها عاطفة سائدة، فتتحول الكثرة في شعرها إلى وحدة حين تضفي على هذه الصور من روحها حياة إنسانية وشعورية. كذلك نتمكن من التآليف بين المتناقضات إن وجدت^١؛ فكما يقول ماثيو آرنولد: "إن الذي يتم تصويره في إبهام، ويتم عرضه في تفكك، هو عرض عام، غير محكم، واه، بدلا من أن يكون خاصا محكما ثابت الأركان"^٢.

إن الخنساء تمزج أثر الموت بآثار الحياة التي استبقتها، وهي لا يروغها الموت بذاته، إنما راعها ما خلفه من آثار دامية في حياتها. وشعرها معرض حقيقي للوحدة الجلية بين الحياة والموت بما توحّد بينهما في شعورها لأنها تُخلّق واقعا نفسيا خاصا مُنطلقه إحساسها بالفقد. هكذا، تتآلف المتناقضات في القصيدة الواحدة، بل في البيت الواحد من القصيدة، في حركة مترددة بين الحياة الحاضرة التي صاغها الفقد فجعلتها في حكم التلاشية، والحياة الماضية في الزمن التي صاغتها الألفة والفرح والطمانينة وتستحضرها دائما لدفع غائلة الإحساس بالفقد^٣:

لَقَدْ أَضْمَحْتُ زَمَنًا طَوِيلًا	أَلَا يَا صَخْرُ، إِنَّ أَبْكَيْتَ عَيْنِي
وَكُنْتُ أَحَقُّ مَنْ أَبْدَى غَوِيلًا	بِكَيْثُكَ فِي نِسَاءِ مَقُولَاتِ
لَمَنْ ذَا يَنْدُلُّ الْخَطْبَ الْجَلِيلًا؟	ذَفَعْتُ بِكَ الْجَلِيلَ وَالْتَ حَيَّ
رَأَيْتُ بِكَاءَكَ الْحَسَنَ الْجَمِيلًا	إِذَا قُبِحَ الْهَكَاءُ عَلَى قَبِيلِ

^١ بلوي، محمد مصطفى: كولودج، القاهرة، ١٩٥٨.

^٢ ت.س إليوت الشاعر الثالث، ص ١٢٩.

^٣ ليس المجلساء في شرح ديوان الخنساء، ص ٧٢.

نرى في شعر الخنساء أن الحياة والموت يكمل أحدهما الآخر، وأنهما بمثابة الجانبين المتقابلين لشيء واحد. وكما تتحقق الوحدة في العمل الفني من التطابق بين محورين، فإنها تتحقق كذلك من التباين والتقابل. على مستوى القصيدة الواحدة، ينشأ بين الأجزاء المختلفة كثير من التجاذب الناتج في الأصل عن تباين وتقابل؛ فقد تنصهر الأجزاء جميعها لتعطي في نهاية الأمر أثراً، أو توازناً قائماً سببه هذه التناقضات. بل إن من النقاد من يعتقد أن "بناء أحسن القصائد هو بناء تناقض؛ ذلك لأن التوازن بين الدوافع المتضادة، الذي هو في رأي ريتشاردز أساس الاستجابات الجمالية ذات القيمة العظمى، يعمل على تنشيط أجزاء من شخصيتنا أكثر مما تعمل التجارب المقصورة على انفعال محدود"^١.

إن فاجعة الفقد لا يمكن تعويضها إلا بالحياة، فإن تكن الحياة قضت على الأحياء بالموت، فلا أقل من استحضار صورة الحياة المفعمة بقبالة الموت القاهر. ومن يتنبه على البيت الخامس من أبيات هذه القطعة يعرف أن الخنساء لم تكن قادرة على الامتلاء بالحياة كما فعل طرفة بن العبد، فأمامها دون ذلك عادات وتقاليد تحجزها عن فعل ما كان طرفة يتمتع به^٢:

هَرَبَقِي مِنْ دُمُوعِكَ أَوْ أَلْقِي وَصَبِرًا إِنْ أَطَقْتَ، وَلَسَنْ طَلِيقِي
وَقُولِي: إِنَّ غَيْرَ بَنِي مُلَيْمٍ وَلَارَسَهُمْ بِصَخْرَاءِ الْعَقْرِيقِ

^١ فن الشعر، بيروت، ١٩٥٩ من ١٢١٠ وريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، القاهرة، ١٩٦٣، ص ٣٧٠-٣٧٢، العشماوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القدم والحديث، ص ١٦٠.

^٢ ديوان الخنساء يشرح لطب، ص ٦٢-٧٠.

وَأَنسَى وَالْبُكَاءَ مِنْ بَعْدِ صَخْرٍ كَمَا لَكَ سِرْوَى قَصْدِ الطَّرِيقِ
أَهْلَ لَرَجَعْنَ أَنَا اللَّيَالِي وَأَيَّامَ لَنَا يِلْوَى الْعَفْوَاقِ؟
فَلَا وَاللَّهِ مَا سَلَيْتُ نَفْسِي بِفَاحِشَةٍ عَلَيَّتْ وَلَا عُقُوقِ

والحال لدينا أن أية صورة داخل العمل الفني إنما تحمل من الإحساس، وتؤدي من الوظيفة، ما تحمله وتؤديه الصورة الجزئية الأخرى المجاورة لها، وأن الصورة الكلية التي يقع تحت تأثيرها الشاعر تتألف من مجموع هذه الصور الجزئية، فالعمل الفني ليس إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صور جزئية، ولن يتأتى لهذه الصور الجزئية أن تقوم بواجبها الحقيقي إلا إذا تآزرت جميعها في نقل التجربة نقلاً أميناً. ومن ثم يجب أن يسري فيها جميعها نفس الإحساس، فالبيت الشعري بما يضم من صور شعرية لا يقف منفصلاً أو مستقلاً عن سائر الأبيات، ولا يمثل عالماً قائماً بذاته، بل يمثل خلية واحدة تعيش مع غيرها من الخلايا في كيان عضوي واحد^١.

ما تقدم من حديث عن حالة طباقية بين الحياة والموت، وإمكانية انصهارهما لتشكيل صورة كلية لشعر الخنساء، يشكل أساساً عاماً لقراءة هذه الشاعرة، وهو ما يدعونا جان بوليه للبحث عنه عند دراسة كاتب ما، قاصداً بذلك الإمساك بتجربة تنتظم عمل الكاتب كله فيما يسميه نقطة الانطلاق، وهي بطبيعتها تختلف نوعياً عند كل كاتب، فتحدده في فريدته، ويمكن النظر إلى أهميتها من خلال قدرتها على أن تكون مبدأ منظماً لجميع كتاباته بصورة مؤثرة،

^١ المشاوي، محمد زكي: قصائد النقد الأدبي بين القدم والحديث، ص ١٠٨، ١٦٧.

مهما تَكُنْ الحقبة التي ينتمي إليها، أو الجنس الذي يكتبه^١. وهو ما يؤكد بول ديمان الذي يرى أن مثنا كتابيا ما لا يستحق أن يسمى عملا إن لم يتسن للنقاد الإمساك به وتنظيمه تماما، وبالتالي فإن نقطة الانطلاق تفيد بكونها المبدأ الجامع لمتن واحد، بل إنها تساعد في التمييز بين الكتاب أو بين حَقَب التاريخ الأدبي^٢. ولعلّ بحثنا في شعر الخنساء يدفعنا إلى تمييزها على سائر شعراء الرثاء في ذلك العصر، بما برز في شعرها من مواقف خاصة تُجَاه الموت، فلسنا نجدُ شاعراً عربياً مثلها يدعو الموت بأن يُصيبَ الجميعَ بعدَ فقدها أخاها صَخْرًا، وبأن يَحْطُ رَحْلُهُ بالقيتانِ جَمِيعًا ويأتي على من شاءَ منهم، فهي لن تتأثر كما تقول: كُلُّ مُصِيبَةٍ بَعْدَ صَخْرٍ تَهْوُونُ؛ وهذا ظاهرٌ في قولها:

لَشَانَ الْمَيَا إِذْ أَصَابَكَ رَتْهًا لَقَدْ عَلَى الْقِيَانِ بَعْدَكَ أَوْ تَسِرْ

أو قولها:

لَقَاتِ الْمَيَّةُ بَعْدَ الْقَتْلِ مُغَادِرَ الْمَحْوِ أَذْلًا هَا

ونحن في نهجنا هذا نرى في مبدأ الانسجام مقياسا للحقيقة، فكل مظهر من مظاهر النص سوف يجري تأويله في علاقته مع انسجام الكل؛ فكل "كاتب له معنى تنسجم معه كل المقاطع، أو ليس له معنى على الإطلاق"، والعمل الأدبي

^١ حودة، ناظم: الأصول المعرفية لنظرية النص، ص ١٠٧.

^٢ دي مان، بول: القس والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، ترجمة سعيد المازني، ط ١، الجمع الثقافي، الإسكندرية، ١٩٩٥.

ينتظم حول مركز يتطابق مع فكر الكاتب، هو بمثابة نظام شمسي تدور حوله كل الأشياء، واللغة والمحفزات والعقدة ما هي إلا كواكب تابعة لكيان^١. وقد لا يتمكن قارئ لشعر الخنساء من تجاوزَ محورِيَّةِ هذه الثنائِيَّةِ الطَّباقِيَّةِ التي تحولُ أحياناً تكاملِيَّةً في القصيدة قِبالةً تضادها في الواقع؛ نقصد محورِيَّةَ ثنائِيَّةِ الحياة والموت، فأحدهما يستدعي ضده المتمم له استحضاراً طبيعياً، بل لعلَّ بنية الموت لا تقوم في القصيدة إلا بضده المتمم: الحياة. إنَّ الخنساء ترسمُ بهذه الثنائِيَّةِ المحورَ الجامعَ لشعرها، وتحددُ لقارئه، أو لسامعِها حيثما كانت تفيضُ به إنشاداً في الأسواق والمحافل، كيفَ يتلقاها، ويمتزجُ به، ويتفاعلُ معه، لعلَّها تجدُ في هذا كله عزاءً. وإذا كان الموتُ خاتمةَ حياةٍ مُفعمةٍ بالنشاط والفرح، فإنَّ القصيدة إذا بدأت به انتهت إلى الحياة، وكأنَّها ترسمُ بشعرها مساراً مضاداً لمسار الواقع^٢:

تَعْرِفَنِي السُّهُرُ نَهْمًا وَحَزًّا	وَأَوْجَعَنِي النَّهْرُ قَرَعًا وَغَمًّا
وَأَقْسَى رَجَالِي فَبَادُوا مَقَامًا	فَلَسُو دِرْ قَلْبِي مِنْ مُسْتَظَرًّا
كَأَنَّ لَمْ يَكُونُوا جَمْعِي يَتَقَى	إِذِ التَّاسُ إِذْ ذَاكَ: مَنْ عَزَّ يَزَّا
وَكَاثَلُوا سِرًّا بَنِي مَالِكِ	وَزَيْنَ الْعَشِيرَةَ بِذِلًّا وَعِزًّا
وَهُمْ فِي الْقَلَمِ أَسَاءَةُ الْغَيْبِ	مِ، وَالْكَائِنُونَ مِنَ الْخَوَفِ جِرًّا
وَهُمْ مَتَّعُوا جَارَهُمُ وَالْأَسَا	ءُ يَحْفَظُ أَحْسَاءَهَا الْخَوَفُ حَفًّا

وإذا كنا في هذا المقام من الدراسة نقدم ما قد يعد سبقاً لفهم للقارئ، فإن

^١ هالين، فرلاند، شوويرجن، فرانك: مقالة (من المرموط إلى الفكيكية)، عن كتاب نظريات القراءة من النبوية إلى جهليات التلقي، ترجمة عبد الرحمن بر علي، ط١، ٢٠٠٣، دار الحوار، سوريا، ص ٨٩.

^٢ ديوان الخنساء بشرح قلب، ص ٢٧٣-٢٧٥.

مهمتنا في الآتي هي شرح ما ذهبنا إليه في حديثنا عن نقطة الانطلاق، في ما يمكن أن يؤكد الانسجام الداخلي في شعر الخنساء، دون أن نغفل الانسجام الخارجي في شعرها، وهو ما كنا قد أشرنا إليه في حديثنا عن قراءة لا يمكنها أن تتعارض مع بعض المعطيات الموضوعية التاريخية التي تتعلق بشعر الخنساء. وينبغي التنبيه، هنا، على أننا نقف، في دراستنا هذه، أمام قضية إنسانية عامة تمس وجودنا في الصميم؛ إذ يتحول موضوع الرثاء في شعر الخنساء إلى فن رفيع يتجاوز حدود الزمان والمكان، تقف وراءه دلالة إنسانية حولت الحادثة المرتبطة بزمان ما أو مجتمع ما إلى قضية إنسانية تحمل طابعي الخلود.

لقد واجه الشاعر العربي الموت في شعره بطريقتين اثنتين؛ أولاهما كانت محكومةً بحتمية الفناء الذي لا حياة بعده قبل الإسلام بصورة خاصة، وهو ما نجده عند الشعراء الجاهليين بصورة عامة، والأخرى الاعتبار بحوادث التاريخ وانتهيار الدول وزوال الملوك والجبابة عند الشعراء الإسلاميين خاصة، وهو ما نجده في رثائيات المدن والدول خاصة، مثل رثاء أبي البقاء الرندي للأندلس، ومحاولات التأسّي بعد انقلاب الأحوال بالشعراء كما في سينية البحتري. وتظهر الأولى ظهوراً مباشراً في قول كعب بن زهير مثلاً^١:

كل ابن أنسى وإن طالبت سلامته يوماً على آل خذباء محمول

^١ الأصمهاني، أبو الفرج علي بن الحسين: الأغاني، تحقيق إحسان عباس وزميله، ط١، (بيروت: دار صادر، ٢٠٠٢)، ١٧ ص ٢٦٥.
ديوان كعب بن زهير، ص ١٠٦.

ونجدُها عند أبي نُؤيبِ الهذلي في رثائه لأبنائه الذي يُقرّ بالحتمية القاهرة للموت، ويعجز الإنسان الفرد عن مُغالبةِ المنيّةِ مهما يُحاول، ومهما يملك من قوّة، فهي كالوحشِ المفترسِ الذي تمكّنه مخالِبُه من الانتقاصِ على فريسته فلا يُبقي لها مجالاً للانفلات، ولا ينفَعُ معه الرُقي ولا التّعاوِذ والتّماثُم، فمصائبُ الدّهر وصُروفُه لا تُبقي على ثورِ الوحشِ ولا حمارِ الوحشِ ولا الفارسِ المُدجّجِ بالسّلاحِ والدّروع^١:

أَمِنْ النَّوْنِ وَرِيْهَها تَوَجَّعُ؟	والسّهرُ ليسَ بِمُعِيبٍ مَنْ يَجْزَعُ!
وَلَقَدْ حَرَصْتُ بِأَنْ أَدْأِفَعَ عَنْهُمْ	فَإِذَا الْمُنِيَّةُ أَقْبَلَتْ لَا لِنَذْفِ
وَإِذَا الْمُنِيَّةُ أَشْهَبَتْ أَظْفَارَها	أَلْفَهَتْ كُلَّ نِيْمَةٍ لَا تَنْفَعُ
وَالسّهرُ لَا يَبْقَى عَلَى خِذْلَانِهِ	جَوْنُ السَّارِقِ لَهُ جِدَائِدُ أَرْبَعُ
وَالسّهرُ لَا يَبْقَى عَلَى خِذْلَانِهِ	سَبَبَ الْفَرْقِ الْكِلاَبُ مُرَوِّعُ
وَالسّهرُ لَا يَبْقَى عَلَى خِذْلَانِهِ	مُسْتَشْعِرُ خَلْقِ الْحَدِيدِ مُقْتَنِعُ

والخنساء ليست بعيدةً من هذا التّصوّر للحياة التي تنتهي بموتٍ محتمٍّ، فهي ابنةُ تلكَ البيئةِ وتلكَ الثقافة، بل لعلّها أشدُّ من الشّعراء الذّكور تأثّرًا بهذه الظّاهرة وهي العاجزةُ عن مُدافعتها بقوّةِ الجسدِ والفعلِ المُباشِر. ولأنّها لم تشهَد قِتالاً، ولم تجرّب مُدافعةَ الأقرانِ من الفُرسانِ بِسلاحٍ تُدافعُ به عن نفسها أو عشيرتها، فقد ترسّخت حتميةُ الموتِ وقهرُه في شعرها، وقد يكونُ لتخصيصِ شعرها للرّثاءِ وحدهِ أثرٌ مُضاعَفٌ في بروزِ تلكَ الحتميةِ في شعرها، فهي تكرّرُ تناولها

^١ المجلد العاشر: المخطوطات، ص ٤١١-٤١٢.

في مواطنٍ متعدّدة، وتُعَالِجُهَا من جوانبٍ عدّة؛ هكذا نجدُ في شعرها المعنى نفسه الذي وردَ آنفاً في أبياتِ أبي نُؤَيْبٍ في قولها:

لَكِنْ مِهَامُ الْمَنَامِ مَنْ يُصَيِّرَ لِي لَمْ يَشْفِهِ طِبُّ ذِي طَبِّ وَلَا رَاقٍ

ونجدُ في شعرها معنى كعب بن زهير المتقدّم، مقروناً بدعائها لصخر بأن لا يبعد، وهو دعاء دالٌّ على استحضرها إيّاه، وعلى كونه يسكنها فلا يفارقها لحظة واحدة؛ إنّه البعيدُ القريبُ، وإن يغيبهُ الموتُ فإنّ ذكرها له يُبقيهِ حاضراً:

فَاذْهَبْ، فَلَا يُبْعِدُكَ اللَّهُ مِنْ رَجُلٍ لَأَقِىَ الَّذِي كُلُّ حَيٍّ بَعْدَهُ لَاقٍ

ولعلّ بعض من يقرأ قولها المتقدّم يُشكّكُ في نسبته إليها، فهو يحتوي معاني إسلاميّةً مباشرةً، وقد كان مثلُ ذلك مُستنداً لطله حسين في إنكار كثيرٍ من الشعر الجاهليّ والميلِ إلى أنّ أكثره منحولٌ على الجاهليّين، غير أنّ هذا المعنى متوارّدٌ عليه عند الجاهليّين الذين كانوا يقولون عن الأوثان والأصنام: (وما نعبدها إلّا لتقرّبنا إلى الله زُلْفَى)؛ بل إنّ الحنساء تكادُ تكرّر هذا المعنى بقولها:

لَا تَبْعَدَنَّ، فَإِنَّ الْمَوْتَ مُحْتَرِمٌ كُلَّ اخْلَاقٍ غَيْرِ الْوَاحِدِ الْبَاقِي

لكنّ هذه النظرة التي قد تكونُ انسرّبت إلى الجاهليّين نتيجةً اختلاطهم بالنصارى واليهود من أهل الكتاب، وبعض أتباع ديانة إبراهيم الحنيفيّة، لم تكن ترى عودةً للموتى، ولا أنّهم يعودون إلى الحياة في البعث والنشور، ولهذا ظلّ إيمانهم بحتميّة الموت قائماً على أنّ الحياة الدّنيا هي الحياة الوحيدة، ولا رجوع

بعدها:

أرى الدهر يرمي، ما تطيشُ منهاهُ وليس لمن قد غالة الثغر مَرَجُعُ

لقد لجأت الخنساء في بعض الروايات إلى مُنافسةِ الحاضرين في الأسواق والمحافل بشدة فجيعتها بفقد أخويها وأبيها، وتذكرُ بعض الروايات أنها بعد أن هلك أبوها وأخاها "جعلتُ ترثيهم، وتشهدُ الموسمَ قد سوَّمتُ هودجها برايةً وتقولُ: أنا أعظمُ العربِ مُصيبةً، وتبكيهم في شعرها حتى عرفتُ العربُ ذلكَ منها؛ فلما كانت وقعةُ بدر، وقُتلَ فيها من مشركي قريش: عتبةُ وشيبةُ ابنا ربيعة، والوليدُ بن عتبةَ بن ربيعة، أقبلتُ هندُ بنتُ عتبةَ بن ربيعة ترثي أباهما وعمَّها وأخاها وتقولُ فيهم الأشعار..."، وكان أن شهدتها الخنساءُ تفعلُ ذلكَ فردَّتْها رداً غيرَ جميل، وقالت لها: "أو سواءُ هم عندك يا أخت؟"؛ تريدُ أن من فقدتهم أعظمُ قدراً ممَّن فقدتهم بنتُ عتبة! هكذا نفهم قولها^١:

يا عينُ جُودِي بدمعٍ غيرِ إنزافٍ	وابكي لصخرٍ فلن يكفيكِ كافٍ
كولي كوزلاء في أفانٍ غليتها	أو صالحٍ في فروعِ الثخلِ هتافٍ
وابكي على عارضي بالودقِ مُحضِلٍ	إذا تهاوكتِ الأحسابُ رَجافٍ
ومرولِ الضيفِ إن هبتَ مُجلجلةً	تُرمي بضمٍّ سريعٍ الحسفِ رَسافٍ

كانت الخنساءُ إذا تسعى إلى إحداثِ تأثيرٍ عميقٍ في سامعيها، ولهذا لجأت

^١ ديوان الخنساء بشرح لعلب، ص ٣٦٤-٣٦٥.

^٢ أليس الجلساء في شرح ديوان الخنساء، ص ٥٨.

إلى بعض المظاهر الخاصة بها حين كانت تشهد المحافل والأسواق، فضلاً عن أنها أرادت جعل مُصيباتها الخاصة مُصيباً تعمُ النَّاسَ جميعاً بل الكون كله. إن توسيع آثار ظاهرة الموت يُعينُ الشَّاعِرَ على تخفيف آثار الفقد في نفسه، وكأنَّه يتسلَّى عن الفقد بكثرة الباكين فليس وحده فقد عزيزاً عليه، بل ليس وحده يبكي فقيداً لما كان له من أياٍ بيضاء على النَّاسِ والبيئة بما فيها. وقد لجأت الخنساء إلى مثل ذلك حينما جعلت الحزن يُصيبُ كلَّ شيءٍ حولها، وابتدعت لحزنها الخاص العميق مسرباً تتأسى عنه به، وهو ما نراه جلياً في سينيَّتها التي لعلها كانت منبع هذا الفن في الشعر العربي بعد ذلك، فوجدناها عند البُحتري بعد مقتل المتوكل العبَّاسي، وعند أحمد شوقي بعد نفيه إلى إسبانيا. تقول^١:

<p>يُؤرِّقني الصِّدْكَرُ حينَ أَسِي على صَخْرٍ، وإيَّ فسقٍ كَصَخْرٍ فَلَمْ أَصْبَحْ بِوِزْءٍ لَجُنْ ألا يا صَخْرُ لا أَسَاكَ حَتَّى بِذَكَرْتَنِي طُلُوعُ الشَّمْسِ صَخْرًا فَلَوْلَا كَثْرَةُ الْبَاكِينَ حَوْلِي وَلَكِنْ لَا أَرَا أَرَى عَجُولا مَا كِلَانِهَا مَا تَهْكِي أَعْمَاهَا وَمَا يَكِينٌ مِثْلَ أَعْمَى، وَلَكِنْ</p>	<p>فَيَرْدَعُنِي مَعَ الْأَحْزَانِ لَكَيْسِي لِيَوْمٍ كَرِهِيهِ وَطَعَانِ عَقْلِي؟ وَلَمْ أَسْمَعْ بِوِزْءٍ لِأَنْسِي أَفَارَقَ مُهْجَتِي وَبُشِقَ زَمَانِي وَأَذْكُرُهُ لِكُلِّ غُرُوبِ شَمْسٍ عَلَى إِخْوَانِهِمْ لِقَعْلَتِ نَفْسِي وَنَائِحَةِ نَرُوحِ لِيَوْمِ لَحْسِي عَشِيَّةَ زُرْئِهِ أَوْ غَيْبِ أُنْسِي أَسْأَلِي السَّمْنَ عَنْهُ بِأَلْقَاسِي</p>
--	--

^١ ديوان الخنساء بشرح قطب، ص ٣٢٥-٣٢٧.

شعريّةُ الفقد

يُعدُّ الفقدُ من أشدِّ حالاتِ النَّفسِ الإنسانيَّةِ إثارةً لكواميزها؛ فهو تجسيدٌ حقيقيٌّ لانتقالِ الذاتِ من حالٍ تكونُ فيها مُفعمَةٌ بالحياةِ والفرحِ والنَّشاطِ، إلى حالٍ تفقدُ فيها كلَّ أسبابِ الرَّغبةِ في البقاءِ، ويتلاشى إحساسُها بالوجودِ، ويتسرَّبُ معهُ من يديها كلُّ ألوانِ اللذَّةِ والمُتعةِ والفرحِ. هذا فضلاً عن أنَّه يجبرُها مُباشرةً بدونِ سابقِ إنذارٍ بالوحدَةِ التي تُعلي من حَوْلها أسواراً تحجزُها عن التَّواصلِ مع الآخرين، وتفقدها القدرةَ على التَّوازنِ فتتركزُ أحاسيسُها ومداركُها في نقطةٍ وحيدةٍ: الانكسار!

وكُلِّما كانَ شأنُ الفقيِدِ أعلَى عندَ الذاتِ، كانَ الفقدُ أشدَّ وطأةً عليها.

وكُلِّما لمستِ الذاتُ تخليَّ الآخرينَ عن الفقيِدِ، أو عنها هي بعده، أو تخاذلهم عن حمايته والمطالبةِ بحقه في الوجودِ، كانت مُعانائُها من الفقدِ أثقلَ وأفدحَ. لقد قالَ فيهم صخرٌ وفي غطفانٍ أبناءُ عُموميتِه، بعدَ أن انفضُّوا عنه يومَ هاجمته غطفانٌ تُريدُ قتله، ولم يقفِ دُونه مُدافعاً إلاَّ ابنُ أُختِه أبو شجرةَ بنُ عبدِ العزى الرُّواحي^١:

وذي رَجِمٍ قَطَعْتَ أَفْراقَ بَيْنِهِمْ كَمَا تَرَكُونِي وَاحِداً لا أَمَلِيَا

وقد فقدتِ الخنساءُ ثلاثةً من رجالِها المُعدَّودينَ في الكَمَلَةِ: أباهَا، وأخويها: مُعاويةَ، وصخرًا. ماتَ عنها أبوها عمرو بنُ الشَّريدِ، وقُتِلَ أخوها الشَّقِيقُ مُعاويةَ،

^١ ابن عبد ربه: العقد اللريد، ٦ ص ٢٩.

ثُمَّ أُصِيبَ أَخُوهَا صَخْرٌ غَيْرُ الشَّقِيقِ فِي غَزَاةٍ وَأَقَامَ عَلَى إِثْرِهَا سَنَةً أَوْ بَعْضَ سَنَةٍ مُصَابًا ضَعِيفًا، ثُمَّ مَاتَ^١. وَكَانَتِ الْخَنَسَاءُ قَدْ تَزَوَّجَتْ وَأَنْجَبَتْ مِنْ زَوْاجِهَا عِدَّةَ أَبْنَاءَ وَبَنَاتٍ، وَبَانَتْ مِنْ زَوْجِهَا الْأَوَّلِ الْمُقَامِرِ، وَأَصْبَحَتْ أَرْمَلَةً بَعْدَ زَوْجِهَا الثَّانِي، وَقِيلَ إِنَّهَا تَزَوَّجَتْ مَرَّةً ثَالِثَةً، فَضَلَّ عَنْ أَثْنَا رَفَضَتْ الزَّوْاجَ مِنْ دُرَيْدِ بْنِ الصَّعَةِ فِي حَيَاةِ أَخَوَيْهَا^٢.

هَكَذَا كَانَتْ أَرْمَلَةً، أَوْ مُطَلَّقةً بِإِرَادَتِهَا، وَكَانَ أَبْنَاؤُهَا وَبَنَاتُهَا أَيْتَامًا. وَتَذَكَّرُ الرِّوَايَاتُ أَنَّ صَخْرًا كَانَ مَلَاذُهَا وَلِجَأُ أَبْنَائِهَا الْأَيْتَامِ: يَحْمِيهَا حَتَّى إِنَّهَا لَأَدَّتْ بِهِ حَيْثُمَا أَرَادَهَا مُعَاوِيَةُ عَلَى الزَّوْاجِ مِنْ دُرَيْدٍ^٣؛ وَيَقَاسِمُهَا مَالَهُ فَيَمْنَحُهَا شَطْرَ مَالِهِ الْأَفْضَلَ، فَعَلَ ذَلِكَ ثَلَاثَ مَرَّاتٍ حَيْثُمَا كَانَ زَوْجُهَا الْأَوَّلُ مُقْبِلًا عَلَى الْقِمَارِ، وَكَانَ جَوَارُهُ مَعَ زَوْجَتِهِ الَّتِي رَفَضَتْ أَنْ يُعْطِيَهَا خِيَارَ مَالِهِ عَلَى مَسْمِعِهَا^٤.

كَانَتِ الْخَنَسَاءُ إِذَا فِي رِعَايَةِ أَبْيَاهَا وَأَخَوَيْهَا، هِيَ وَأَبْنَاؤُهَا، لَكِنَّمَا بِفَقْدِهِمْ فَقَدَتْ كُلَّ شَيْءٍ. وَالرِّوَايَاتُ مُجْمَعَةٌ عَلَى أَنَّ أَبَاهَا كَانَ أَوَّلَ مَقْقُودِيهَا، ثُمَّ مُعَاوِيَةُ، وَبَعْدَهُمَا صَخْرٌ؛ أَيْ إِنَّ إِقَامَتَهَا فِي رِعَايَةِ صَخْرٍ وَكَنَفِ حِمَايَتِهِ بَعْدَ أَنْ فَقَدَتْ زَوْجَهَا الْأَوَّلَ عَبْدَ الْعَزْزِيِّ بِالطَّلَاقِ، وَالثَّانِي مَرْدَاسَ السَّلْمِيِّ بِالْمَوْتِ، كَانَتْ فِي أَشَدِّ

^١ النظر في موتهم: ابن عبد ربه: العقد الجديد، ص ٢٩؛ الأغانى، ص ١٣؛ ١٣١-١٣٦؛ أيام العرب، ص ١٣٩٩؛ ابن قتيبة: عيون الأخبار، ص ٤؛ الشعر والشعراء، ص ١٩٩؛ بنت الشاطئ: الحساء، ص ٤٠-٤٧.

^٢ النظر في ذلك: بنت الشاطئ: الحساء، ص ٣٣-٣٦.

^٣ وردت هذه الرواية في مصادر كثيرة: النظر: ديوان دريد بن الصعّة، ص ٨٧-٨٣؛ الأغانى، ص ١٠؛ ٧١-٧٢؛ ابن قتيبة: الشعر والشعراء، طبعة بريل (١٩٠٢)، ص ١٩٧.

^٤ ابن حبيب السكلاوي: الإصابة في تمييز الصحابة، ص ٨، ٣٥٧-٣٥٣.

^٥ بنت الشاطئ: الحساء، ص ٤٠-٤٥.

حالات حاجتها وحاجة أبنائها للمُعيل المعين والحامي، فضلاً عن تبيها بأخيها السيد الكريم الفارس الخطيب، وقد وصفه أبو عبيدة معمر بن المثنى بقوله: "وكان صخر كَنَحْو مِمَّا ذَكَرْتُ فِي بَاسِهِ وَشَجَاعَتِهِ وَفُرُوسِيَّتِهِ وَسَخَائِهِ".^١

هكذا، تغيّرت الأحوال بالخنساء فور فقدانها أخاها صخرًا، وقد حاولت زوجها أن تثنيه عن منح أختها شطر ماله الأفضل بقولها: "إِنَّ زَوْجَهَا مُقَامَرٌ، وَهَذَا مَا لَا يَقُومُ لَهُ شَيْءٌ؛ فَإِنْ كَانَ لَا بَدَّ مِنْ صِلَتِهَا فَأَعْطِهَا أَحْسَنَ مَا لَكَ، فَإِنَّمَا هُوَ مُتَلَفٌ، وَالْخِيَارُ فِيهِ وَالشَّرَارُ سَيِّانٌ"، فكان جوابه:

وَاللَّهِ لَا أَمْتَحُهَا بِشَرِّ رَايَا وَهِيَ حَصَانٌ قَدْ كَفَيْتِي عَارَهَا
وَلَوْ هَلَكْتُ مَرَّقْتُ خِمَارَهَا وَاتَّخَذْتُ مِنْ شَعْرِ صُدَارَهَا

ثم شطر ماله فأعطى الخنساء أفضل شطره، دون أن يدري بهذا أنه قد أثقل كاهلها أبد عمرها، فقد لبث قوله واتخذت حجته على زوجها دليلاً لها بعده، فحلفت شعرها، واتخذت صداراً من شعر وظلت على هذه الهيئة حتى موتها كما في بعض الروايات، ولم تنق من ذلك حتى بعد إسلامها.^٢

إن ما تقدّم كله يمثل أثر الفقد في الذات مُجَرَّدَةٌ مِنْ أَيْ وَصَفٍ؛ فكيف إذا كانت امرأة؟ وأي أثر يتركه الفقد في امرأة أرملة لها أبناء وبنات أيتام؟ وهل يكون

^١ ديوان الخنساء بشرح قطيب، ص ٣٦٤.

^٢ انظر في هذه الروايات: الأغاني (طبعة ساسي)، ١٣ ص ١٣٠-١٣١؛ الإصابة في تمييز الصحابة، ٨ ص ٣٥٧؛ الشعر والشعراء، ص ١٣٠ ابن عبد البر: الاستيعاب في معرفة الأصحاب (طبعة مطبعة مصر)، ٤ ص ١٦٧٧؛ ديوان الخنساء بشرح للقطيب، ص ٣٦٤.

بالمقدار نفسه حينئذ يكون لامرأة كهذه في مجتمع المرأة فيه مسؤولية الرجل وكذلك رعاية أيتامها؟ فكيف والخنساء فقدت قبل صخر أباه وأخاهما الشقيق؟ وكيف وصخر أخوها لأبيها لكنه كان خيراً لها من أخيها معاوية الشقيق؟

ليس أماننا إلا تصور أثر الفقد في امرأة كالخنساء أشد وطأة وإيلاماً منه في أي امرأة أخرى! ولكن الخنساء قبل هذا وبعدّه ومعهُ شاعرة ورثت الشعر كابراً عن كابر، وبهئتها الاجتماعية القريبة الضيقة، والواسعة الممتدة، بينة شاعرة. إذا كان الذواح واللولؤ والغويل وقد الثياب وحلق الرأس وليس الصدّار من شعر والانتها عن التطيب والاعتسال واجتناب الدهن ممّا تفعله المرأة في الجاهلية، فقد فعلت الخنساء ذلك وأقامت عليه ذهراً، وظلّت على بعضه حتى في إسلامها. لكن أمر الشاعرة أيضاً مختلف، وقدراتها على صوغ فقيها والتعبير عنه بالكلمة يبيّزها من غيرها. تصبح الكلمة في حال الخنساء وسيلة أخرى للتعبير عن فقدائها، فتفرجُ الهموم والأحزان بالكلمات قد يُعِينُ على التخفيف منها^١:

فقد أصبحت بعد قسى سليم أفرج هم صديري بالقريض
وأصبح لا أعُد صحيح جسم ولا ذنفاً أعرض كالقريض

ويبقى إحساس الذات الشاعرة بالفقد أعمق من إحساس غيرها به، ولعل ذلك نابع من قدرتها على التعبير عنه؛ فهي تشارك الفاقات الثكلات ما يفعلن، وتزيد عنهن في التسمية عن نفسها وعنهن حينئذ تفيض شعراً. وفقد الخنساء على

^١ شرح ديوان الخنساء، ص ٥٢.

وجه الحقيقة ليس واحداً، فهي فقدت كثيراً بفقدِها أخاها صخراً، فكيف وقد فقدت قبله أباه وأخاه معاوية، وفقدت زوجها مرداساً السلمى؟ وكيف وهي تنظر أمام عينيها صغاراً أيتاماً يحتاجون إلى من يحميهم كما تحتاج هي إلى من يحميها، ومن يرعاهم كما تحتاج إلى من يرعاها؟ هكذا، نجدُها تتجافى عن الكرى عيناها، وتبيت الليل مسهدةً كأنما أصيب جناحها، تتذكر أياماً خلونَ قستها في بحبوحة من العيش الموطأ الأكفاف: رغائبها مقضية، وطمانينة نفسها متحققة^١:

بَكَتْ عَيْنِي وَعَارَوَتِ الشُّهُودَا وَبَتَّ اللَّيْلُ جَالِحَةً عَمِيدَا
لَذِكْرِي مَعْشَرٍ وَلَوْ وَخَلَّوَا عَلَيْنَا مِنْ خِلَافِهِمْ فُلُودَا

لعلنا بهذا التحليل نفهم معنى إحساس الخنساء بالإنفراد بعد صخر، فكأنما فقدت صيغ زوجها وتوأمها، وبه أيضاً نتفهم زوال طيب العيش أيام كانت في كنفه ورعايته؛ لقد كان القدر عميق الأثر في نفسها حتى فقدت القدرة على التعزي، وهان أمرها على الناس من حولها فطاطأت بعد أن كانت مرفوعة الرأس تيهها بأخيها وكرامة وعزاً به وبفعاله. إن عبارتها في البيت الثالث من هذه الأبيات تدل على مقدار مصابها بأخيها، حتى لكان ظهرها قصم بفقدته^٢:

أَقُولُ، أَيْهَا حَسَنَ: لَا الْعِيشَ طَيْبَ وَكَيْفَ وَلَقَدْ أَفْرَدْتُ مِنْكَ يَطِيبَ؟
لَعَمْرِي لَقَدْ أَوْهَمْتَ قَلْبِي عَنِ الْعَزَا وَطَاطَأَتْ رَأْسِي وَالْفَوَادُ كَيْبَ
لَقَدْ قَصِمَتْ مِنِّي قِصَاةٌ صَلِيَّةٌ وَيَقْهَمُ غُودُ التَّبَعِ وَهُوَ صَلِيبُ

^١ شرح ديوان الخنساء، ص ١٦٦.

^٢ شرح ديوان الخنساء، ص ٥-٦.

تذكرُ الخنساءُ فضلَ أخيها عليها حينما كانَ يشيعُها بعطائِهِ إذ تَظَعُنُ إلى بيتِ زوجِها، كأنما كانَ صخرٌ يدفعُ مهرَها من حُرِّ مالِهِ، وكلُّما كانت تأتيهِ طالِبَةً منه عطاءً استهلَّ كالسَّحابةِ، فهو عيشُها على التَّحقيقِ لا المجازِ (كُنْتُ لَنَا عِيشًا نعيشُ بِهِ)؛^١ صحيحٌ أنَّ أخوتَهُ اللطيفَةَ الحميمَةَ كانت كافيةً لتَحزَنَ على فَقْدِهِ، ولكنَّ صخرًا كانَ مصدرَ عيشِها في الواقعِ، وهي لهذا لا تَحزَنُ لفقْدِ بَعْدَ فَقْدِهِ، فكلُّ مصيبةٍ بعدَهُ تهونُ وتنجلي آثارُها إذا هي تذكَّرتُهُ^٢:

وَعَاطَيْتِي فِي الْحَمِيِّ لَوْلَا عَطَاؤُهُ غَدَاةً غَدِيرٍ مِنْ أَهْلِهَا مَا اسْتَغْلَتِ
وَكُنْتُ لَنَا عِيشًا وَظِلٌّ رَهَابِي إِذَا لَحْنُ شَيْئِنَا بِالتَّوَالِ اسْتَهْلَتِ
فَلَسْتُ أَرْزَا بَعْدَهُ بَرَزِي فَاذْكُرُهُ إِلَّا سَلَّتْ وَتَهَلَّتِ

وقد قَدَمْنَا آنفاً أنَّ صخرًا كانَ أخا الخنساءِ من غيرِ أمِّها، وهو مع ذلكَ كانَ شديدَ الصِّلَةِ بها، وهي كانت عميقةَ الحُبِّ له. ويمكنُ لنا تصوُّرُ أن يكونَ أبناءُ الضَّرَائِرِ (أولادُ العَلَاتِ) على علاقةٍ غيرِ حسنةٍ، لكنَّ من الصَّعوبةِ بمكانٍ تصوُّرُ أن يكونوا على مثلِ هذه المودَّةِ والشَّغفِ والدَّفءِ في العلاقة؛ وقد يكونُ هذا أحدَ أسبابِ إعجاب الخنساءِ بصخر، ومودَّتِها الخاصَّةِ له، وهو وحده الذي يمكنُنا من تفهُّمِ قولِها^٣:

^١ شرح ديوان الخنساء، ص ٣٨.

^٢ شرح ديوان الخنساء، ص ٨-٩.

^٣ شرح ديوان الخنساء، ص ٢٧.

قد كَانَ خَالِصَتِي مِنْ كُلِّ ذِي نَسَبٍ فَقَدْ أَصِيبَ، لَمَّا لِلْعَيْشِ أَوْطَارُ

مع احتفاظ أذهاننا بأنَّ صخرًا كَانَ آخِرَ المتبقين من أهلها الرجالِ سِوَى أبنائها، وهو ما يُتَّحَى لها القولُ إِنَّه كَانَ خَالِصَتَهَا مِنْ كُلِّ ذِي نَسَبٍ. لكنَّ هذا التعبيرَ (خالصتي من كلِّ ذِي نَسَبٍ) يدلُّ دَلَالَةً جَلِيَّةً على عُمقِ إحساسها بالفقدِ بعدَ موته، ويسوِّغُ سُلُوكَهَا بعدَ ذلكَ من تسويمِ هَوَاجِها بالسَّوَادِ، ولُيْسِها ثِيَابَ الجِدَادِ السَّوَادِ الخشنَةِ، وحلقِ شعرِ رَأسِها، واتِّخَاذِهَا صِدَارًا من شَعْرٍ، وإقامَتِهَا على رِثَائِهِ والتفجُّعِ عليه عُمَرَهَا كُلَّهُ حَتَّى وفَاتِهَا. ولولا إحساسُ أَهْلِ صدرِ الإسلامِ بِعَظَمِ فجيعتِهَا وتفهُمُهُمْ لَعُمقِ مُعَانَاتِهَا لما تَقَبَّلُوا سُلُوكِيَّاتِهَا تِلْكَ^١، وهو الأمرُ الذي يسوِّغُ تَصَبُّرَهَا عِنْدَمَا فَقدتِ بَنِيهَا الأربعةَ في وَقْعَةِ القَادِسيَّةِ، فلم تَبْكِهِمْ ولم تَرِثَهُمْ بِشِعْرٍ؛ وقد نَمِيلُ إلى ما ذَهَبَ إليه بعضُ مترجميها ودارسي شعرها من أَنَّهَا بعدَ إسلامِهَا تَغَيَّرَتِ نَظَرُهَا إلى الموتِ، فأصبحت أَقْدَرَ على الصَّبْرِ والتَّأَسِّي^٢. وقد نَذهَبُ إلى أَبْعَدَ من هذا بالقول: إِنَّ فَقْدَهَا في الجَاهِلِيَّةِ كَانَ فَقْدًا مَادِّيًّا تَمَامًا لا لِقَاءَ لَهَا بَعْدَهُ بِمَنْ فَقدتِ من أَبِيهَا وأَخَوَيْهَا وزَوْجِهَا مرداسَ، بوصفِهِمُ السُّدَّ والمَلَادَ، أَمَّا فَقْدُهَا لِأبنَائِهَا الأربعةِ — وَهُمْ الأَعَزُّ والأَبْقَى — فَقَدْ هَوَّنَهُ إِحْسَاسُهَا بِشَهَادَتِهِمْ وَخُلُودِهِمْ، وَلَهَا فِيهِ الفَخْرُ الأَسْنَى والعِزَّةُ الدَّائِمَةُ. هَكَذَا تَحَوَّلَ مَفْهُومُ الفَقْدِ لَدَى الخُنَسَاءِ

^١ ديوان الخنساء بشرح لعلب، ص ٣٦٨.

^٢ انظر: ديوان الخنساء بشرح لعلب، ص ٣٦٦-٣٦٧؛ بيت الشاطئ: الخنساء، ص ٤٦-٤٧.

^٣ انظر في ذلك: ابن عبد البر: الاستيعاب في معرفة الأصحاب، ٤: ١٨٢٨؛ الهادي: خزائن الأدب، ١: ١٣٩٥؛ الشيباني:

شرح مقامات الحريري، ص ٢٣٦؛ الشعر والخنساء، ١: ١٣٠؛ الإصابة في تمييز الصحابة، ٨: ٣٥٣.

بسبب من تحول فكرتها عن الموت، ومفهوميها للحياة، فضلاً عن يقينها بقاء أبنائها في الحياة الأخرى. وقد أنساها جلال فقدها لصخر كل أسى يحدث بعده، وإذا كانت عادات العرب في الجاهلية، وكثير منهم حتى الآن، أن تشارك نساؤهم النساء من أهل الفقيد البكاء عليه، وكانت الخنساء تشارك في تلك المناسبات بدموعها، فقد رأت جفونها من بعده، وانشغلت بالبكاء عليه عن البكاء على سيواه^١:

وَكُنْتُ أَعِيرُ الدَّمْعَ قَبْلَكَ مَنْ بَكَى فَانَتْ عَلَى مَنْ مَاتَ بَعْدَكَ هَاطِلَةٌ

لقد فارقت الخنساء مهجتها يوم فارقت أخاها، وأقامت على ذكره لا تنساه، وودعت يوم ودعته (لذاتها وأنسها)^٢، حتى لقد أمحى إحساسها بالوجود تماماً، فكان عظم حزنها وجلال مصابها كأنها أعظم من أن تتحمل، فلو أنها لم تأت إلى الحياة لكان أجدى لها من التمتع في ظله قليلاً ثم تفقده وتفقد معنى الحياة معه. هذه هي لوعة الفقد، من هنا تتأتى: الإحساس بالطمأنينة ثم الانقلاب إلى الخوف؛ الإحساس بالحب والعطف ثم الانقلاب إلى تجهّم الوجوه والقلوب؛ الإحساس بالاكتماء والنعمة ثم الانقلاب إلى الحاجة والتذلل والفقر؛ الإحساس بالامتلاء ثم الانقلاب إلى النقص؛ الإحساس بغضارة الحياة وجمالها وسعتها ثم الانقلاب إلى جهاميتها وجفافها وقبحها وضيقها! أن تفقد الذات ما لا تملكه، ولا

^١ شرح ديوان الخنساء، ص ٧٨.

^٢ شرح ديوان الخنساء، ص ٥٠.

يؤثر فيها إيجاباً تأثيراً عميقاً لا يعني لها شيئاً، ولا يحركُ فيها كَوامنَ الشَّوق واللوعة والتحسُّر والأسى؛ أمَّا أن تفقَدَ من يحقِّق لها وجودَها وسعادتها وفرحها وإقبالها على الحياة، بل من يحقِّق لها إحساسَها بالمتعة والجمال، فهذا هو الفقدُ كُلُّه. هكذا نفهمُ دُعاءها بالموتِ والثَّبورِ على أهل الأرض جميعاً، وتمنيها أنها لم تأتِ إلى الحياة أصلاً فكانت تراباً، وهكذا نفهمُ عدم اكتراثها لمن يُصيبُ الموتُ من الأقاربِ بعده، فلو أصابهم جميعاً لما تأثرت^١:

ألا لست أُمِّي لم تَلِدْني سَوِيَّةً	وَكُنْتُ تُرَاباً بَيْنَ أَيْدِي الْقَوَابِلِ
وخرتُ على الأرضِ السَّماءُ، فَطَبَّقَتْ	وَمَاتَ جَمِيعاً كُلُّ حَافٍ وَنَاعِلٍ
غداةَ غَدَا نَاعٍ لَصَخٍ فِرَاعِي	وَأورَثَني خُرُوساً طَوِيلَ الْهَلَابِلِ
فقلتُ له: ماذا تقول؟ فقال لي:	لَعَى ما ابنُ عَمْرٍو، أَكْثَلُتُهُ نَوَاكِلِي
فأصِحتُ لا التُّدُ بِمَعْدَكَ نِعْمَةً	حِيايَ، ولا أبكي لِدَعْوَةٍ ناكِلِ
فشانَ النايَ بالأقاربِ بَعْدَهُ	لِتُغْلِلَ عَلَيْهِمُ غَلَّةً بَعْدَ نَاهِلِ

وقد تُضيفُ إلى كلِّ ما تقدَّم سبباً آخرَ يسوِّغُ عُمقَ إحساس الخنساء بالفقدِ بعدَ صخرٍ خاصَّةٍ، وهو أنَّه حاولَ شِفَاءَ غليلها مَن قتلوا أخاهما مُعاويةَ غَدَراً؛ وتذكُّرُ الرِّواياتِ أنَّ صخرًا قصَدَ بَنِي مُرةَ قاتِلِي مُعاويةَ واستعادَ فرسَه منهم، ثمَّ إنَّه هاجمهم بغزوةٍ وقتلَ خَلْقًا فيهم دُرَيْدُ بنَ حرملةَ أخو هاشمٍ قاتِلِ مُعاوية^٢. كانَ

^١ شرح ديوان الخنساء، ص ٦٨-٦٩.

^٢ انظر في ذلك: بنت الشاطئ: الخنساء، ٤٦-٤٣؛ والزَّواياتُ مُتَضاعِفَةٌ في هذا الشأن، فبعضُها يروي أنَّ صخرًا هو قاتِلُهُ، ويسرى بعضها أنَّ دُرَيْدَ بنَ الصِّمَّةِ قَتَلَهُ لِمَدْحَةِ الخنساء، وثمة رواياتُ ترى أنَّ قاتِلَهُ هو لَيْسَ بنُ الأَمْرَارِ، وسبَّانٌ حَدَّثَ عَن هَذَا في (الصريحِ على المُتَّانِ).

صخرٌ إذا وفيًا لدم أخيه غير الشقيق، ووفياً لحزن أخيه غير الشقيقة. فإذا لمحنا دلالة الكُنى التي أطلقتها الخنساء على صخر، فإننا نجدُها تُكنّيه (أبا أوفى) حيناً، و(أبا حسان) حيناً آخر، وهما كُنيتان واضحتان الدلالة على رؤيتها لأخيها الوفيّ المحسن. صحيحٌ أنّ الأشراف من رجالهم كانوا يكتنون بكنيتين في الجاهلية؛ إحداهما في السلم، والأخرى في الحرب^١، لكننا لا نجدُ في الروايات أيّ اسمٍ لأبناء صخر، وعلى الأقلّ ليس فيهم حسان ولا أوفى؛ بل لعلنا نميلُ إلى أنّ الكنيتين إنّما كانتا بدلالة رمزية أكثر من دلالتيهما الواقعية. كان فقدُ صخرٍ قد أفقدها ذلك الوفاء والإحسان، فكأنما أحدث في حياتها المحكّمة فرجاً فاختلّت حتّى أصبحت جوانبها واهيةً، واثالت عليها المصائب والهُموم من كلّ صوب. حقٌّ للخنساء أن تدعوهُ (حبيبي) في بعض شعرها^٢، وحقٌّ له أن يُبكي عيونها^٣:

لقد على أبو أوفى خيلاً علىّ لكلّها دغلت شعابي

ولو أنّ الفقيد كان يمثلُ ملجأً خاصاً للذاتِ الفاقدة، لكان حزنُها أهون، ولخفت وطأته عليها؛ لكنّ الفقيد الذي يتمتعُ بسماتٍ تجعلهُ ملاداً للذاتِ من نواحي وجودها كلّها، يملكُ الذات، ويدخلُها فقدانُها له في نفقٍ مظلمٍ شبيهٍ بدرب الآلام. فهي لا تكادُ تجدُ مُنصرفاً عن التفكيرِ به، ولا مفرّاً في حالة كهذه من محاولةِ التصبّرِ والتعزّي والتأسي؛ لكنّ كلّ محاولةٍ لذلك تبوءُ بالفشل. إنّ نظرتِ

^١ شرح ديوان الخنساء، ص ٤٠.

^٢ شرح ديوان الخنساء، ص ٥٥.

^٣ شرح ديوان الخنساء، ص ٤٠.

الذاتُ في فقدِها الخاصّ التهبّت جِمارُها، فإذا تولّت نحوَ الدّواتِ القريبَةِ التي كانَ
 الفقيدُ مُعتمِداً في الحياةِ استعرتْ نارُ شَجْوِها، وإن لجأتْ إلى النَّاسِ بمن حولَها
 في القبيلةِ تراءتْ لها الصّورةُ قائمةً: لقد أسلمُوا حامِيهم وفارَسَهم وخطبَهم
 ومُنِيهم في أوقاتِ الشّدائدِ للموتِ، وتقاعسُوا عن الطّلبِ بثّارِهم، وهم كذلكِ نأوا
 بأنفسهم عن الذاتِ الفاقدةِ، ولم يُعيثوها على تحمُّلِ المصابِ، ولا خَفُّوا عنها
 ففدَها بحلُولِهم مكانَ الفقيدِ: فلا آزروا بالمالِ، ولا أسمعُوا بالشّاعرِ.

ونحنُ في شعرِ الخنساءِ واقفونَ لا محالةُ أمامَ وجهينِ من الفقدِ: أولُهما الفقدُ
 الخاصُّ بالذاتِ الشّاعرةِ، وهو الذي ألهبَ شَجْوُها فانطلقتْ تهبُّ حُرْنُها وتبثُّ
 ففدَها شعرا، والآخرُ تحقُّقُها من الفقدِ العامِّ الذي أصابَ من حولَها: أيتامُها،
 وأهلُها وأهلَ صخر، فضلاً عن المُعوزينَ الفقراءِ المعدمينَ الضّعفاءِ من قبيلَتِها،
 وكذلكَ عُمومُ القبيلةِ. وإذا كانَ الفقدُ الخاصُّ هو الذي بثّقَ الشّعرَ وشكَّلَ إطارَه
 الذاتيّ، فإنَّ الفقدَ العامَّ كانَ رديفاً مُسانداً للفقدِ الخاصِّ، فالهيبَ مشاعرَها وأجّجَ
 إحساسَها بالفقدِ ورسَّخه، لكنّه كانَ أحياناً مناطاً لاندهاشها من تخالُّلِ القبيلةِ عن
 الأخذِ بثّارِ أخيها، ومحطٌ سُخريّتها منهم لاستنهاضِ هِمَمِهم، وسننركُ لهذا البابِ
 حديثَه الخاصَّ به. إنَّ جلالَ المصابِ بصخرٍ تأتّى من الجانبينِ: الخاصِّ والعامِّ،
 وهو الظّاهرُ من قولِ الخنساءِ^١:

ألا يا عينُ ويحكِ أسعديني فقد عظمّتْ مُصِيبَتُهُ وجَلّتْ

^١ هزج ديوان الخنساء، ص ٩.

مُصِيبَتُهُ عَلَيَّ وَرَوْعَتِي فَقَدْ عَصَمْتُ مُصِيبَتُهُ وَعَمَّتْ

ويمكنُ ترسُّمُ معالمِ الفقدِ الخاصِّ واتِّساعِ دائرته بحيثُ يشمَلُ العامَّ في القبيلة كلها في شعر الخنساء بيُّسر، فهي لا تنفكُ تذكُّر ما أصابها على صعيد ذاتي فرديٍّ مثل قولها: "أصبحتُ جِصْنِي مُنْكَسِرًا"^١، وقولها في موطنٍ آخرٍ مخاطبُ عَيْنِهَا وكُطَابِهَا بمزيدٍ من الدَّموع: "مصائبُ قد رَزَيْتِ بِهَا"^٢، وقولها إِنَّهُ حِينَ صَخْرًا حِينَ أودى أورتها: "عندَ الطَّرْفِ حَزْنَا حَزْنَا حَزْنَا بَاقٍ"^٣، وتساوُلها بعد أن رَزَيْتِ به وفارقها: مَنْ لَهَا بعدَهُ "بَسِيْدٌ مِنْ وَرَاءِ الْقَوْمِ دَلَاغٍ؟"^٤، وقولها إِنَّهَا قد عِيلَ صَبْرُهَا بعدَهُ، وانكسرَ جَنَاحَاهَا، ودَقَّ موْتُهُ عَظْمَهَا فلم تُعَدْ تُطِيقُ مُفَارَقَةَ الدِّيَارِ، وقد غُلِبَ عَزَاؤُهَا، وأصبحَ جوفُهَا يستعرُ جَمْرًا فلا تُعرفُ للنَّوْمِ طَعْمًا، وغَدَتِ الهُمُومُ عليها صَبَاحَ مَسَاءٍ^٥. ثم تتصاعدُ بتصويرِ أثرِ الفقدِ الحادِّ فيها، فنفسُها لرُوعَةٍ هَلِكَةٍ وفَزَعٍهَا تَكَادُ تَتَّبَعُهُ مِنَ الْحُزَنِ عَلَيْهِ، وتَدَقُّقٍ فِي وَصْفِ تَضَاوُلِ قُدْرَاتِهَا عَلَى التَّوَازُنِ فَكَانَهَا شَارِبُ الْخَمْرِ الَّذِي يَتَرَنِّحُ فَلَا تَحْمِلُهُ قَدَمَاهُ، لَا يَكَادُ يَقِفُ حَتَّى يُصْرَعَ أَرْضًا^٦، ثُمَّ يَمْتَدُّ بِهَا هَذَا الْوَصْفُ لَمَّا أَصَابَهَا فَتَعَجَّرَ الْكَلِمَاتُ عَنْ وَصْفِهِ (لَيْسَ يَحْكِي بِالصَّفَةِ)، وَتَضُمَّنُ الْأَبْيَاتُ

^١ شرح ديوان الخنساء، ص ٣٧.

^٢ شرح ديوان الخنساء، ص ١٩.

^٣ شرح ديوان الخنساء، ص ٦٣.

^٤ شرح ديوان الخنساء، ص ٥٦.

^٥ شرح ديوان الخنساء، ص ١٣.

^٦ شرح ديوان الخنساء، ص ٢٣-٢٤.

^٧ شرح ديوان الخنساء، ص ٥٤.

وصف فقديها (العجوز الحُرْفَة) وفقد أبنائها (الطُفْلَة):^١

مَرَهَتْ عَيْبِي، لَمِينِي	بَعْدَ صَخِرٍ عَطِفَةٍ
فَلَمْ يَوْغِ الْعَيْنِ مَنِي	فَلَوْقَ خِلْدِي وَكَفِي
إِنْ نَفْسِي بَعْدَ صَخِرٍ	بِالسَّارِذَى مُعْرِفَةٍ
وَبِهَا مِنْ صَخَرٍ شَيْءٍ	لَيْسَ يُحْكَمِي بِالصُّفَةِ
إِنْ صَخِرًا كَسَانِ حِضْنًا	وَرُبِّي لِلطُفْلَةِ
وَبِئَانَا وَبِئَانَا	لِلْعَجْزِ وَالْحُرْفَةِ

من هُنا تفتتحُ الخنساءُ بابَ العموم؛ فهي تنتقلُ من الخاصِّ الذَّاتيِّ الفرديِّ إلى الخاصِّ الذي يمسُّ أبنائها وبناتها الأيتام؛ أي إنَّها تُوسِّعُ دائرةَ الفقدِ بما هو حاصلٌ في الحقيقة. وليس من بابِ المبالغةِ القولُ إنَّ مُصيبَتَها في أخيها كانت تمسُّ أبنائها وبناتها مباشرةً، ولو أنَّها لم تكن أرملةً لخَفَّ أثرُ الفقدِ عليها؛ ذلك لأنَّ صخرًا هو الذي كان يَرعى أبنائها كما يَرحاها، ويحميهم كما يحميها. وإحساسُ الذاتِ الشاعرةِ بالفقدِ على مستوى الأبناء ليس أقلَّ من إحساسِها به على مستوى الذاتِ، وإذا كانتِ الأمُّ تُحبُّ أحدًا فهي تُحبُّ من يعطفُ على أبنائها ويرعاها، ويداعبُهم ويلطفُهم، هذا وأبوهم حيٌّ يُرزَقُ، والأخرى بها أن تُحبُّ من يفعلُ ذلك حينَ يكونون أيتامًا^٢:

إِلَى ذَكَرْتُ لَدَى صَخِرٍ فَهِيَ بِي ذَكَرُ الْحَبِيبِ عَلَى سَقَمٍ وَأَحْزَانِ

^١ شرح ديوان الخنساء، ص ٥٩.

^٢ شرح ديوان الخنساء، ص ٨٣.

فابكي أعمالك لأيتام أضرب بهم ريب الزمان، وكل الطر يغشائي

تقترن الأرملة بالأيتام في شعر الخنساء اقتراناً عجيباً، وهو اقتران نابع من الواقع؛ فهي الأرملة وأبنائها هم الأيتام. لكنها تُضيف إلى هذا الاقتران ما يعمقه شعرياً بما لعله يعكس واقعاً اجتماعياً أيضاً. لقد كانت هي وأبنائها في حِمى أخيها ورعايته، وكان الناس من حولها يهابون المساس بها نفسياً أو اجتماعياً، بل يكرمونها ويرفعونه مقامها ومقام أبنائها، فلا تجد إلا المعاملة الحسنة من الجميع؛ وهذا هو معنى (الحِصْن) الذي انكسر حينما مات صخر. بعد أن فقدت الخنساء وأبنائها صخرًا انهار الحصن، وتداعى مقامها في قبيلتها، فأصبحت مُستضعفةً وأبنائها كذلك، لقد فقدت مقومات الكرامة عندهم^١:

فابكي أعمالك لأيتام وأرملة وابكي أعمالك إذا جاورت أجنابا

إذا كان سلوك الأجناب من غير الأقارب قابلاً للتفهم حينئذ تجاورهم أرملة وأبنائها، فإنه لا يمكن تفهمه حينئذ يكون موقف ذوي الرّحم من الأقارب والأهل. إن اللوعة والتّباريح والشجى الذي تقدّحه في القلب ناتجة عن انقلاب الحال بتلك الأرملة التي كانت معززةً مكرّمةً هي وأبنائها، ياتيهما رزقها كاحسن ما يكون، وتعترّ بأخوتها وهم بخؤولتهم كأفضل ما يكون؛ لم يكن ينقصها شيء حتى أصابها ريب الزّمان بمن كان يُقيم أودها، ويُعِدُّ عليها ويمنحها إحساساً نادراً بالأمان لها

^١ شرح ديوان الخنساء، ص ٩.

ولأبنائها في مجتمع قائم على الذكورة والتكثّر من الفتيان والفرسان^١ :

يا لوعةً باليت تباريها تقدح في قلبي شجاً كالشراز
أبدي لي الجفوة من بعدي من كان من ذوي رجم أو جواز

لقد راضها الدهر حقاً بالفارس الحامي الذي كان يصحبها إذا حملتها
الظعانن نحو بيت زوجها؛ وقد تركها بعد موته بين أبناء ضرة أسأزوا معاملتها،
ولم يقوموا بحقها وحق أبنائها، فكل يتقاذفها ويُنحِها ويُبْعِدُها، كأنما هي ملعونة
غريبة عن الديار والقوم تصحبهم، فتبقى ذليلة مُستثناة مقصاة لا شأن لها، ولا
تُستشار في شيء^٢ :

قد راعني الدهر فؤساً لـ بفارس الفرماني والخنثليل
تركتني وسقط بي علي أثور فيهم كاللعين الثقيل
ألى لي الفارس أغدو به مثلك إذ ما حملتني الحمول؟

حقّ للخنساء أن تظلّ تُطالب عينها بالبكاء، وأن تستعيناً بدموع إلى
دموعها التي لم تعد تكفي بعدما نضحتا ماء الشؤون؛ فقد أصابها من بعد صخر
الحزن والإذلال؛ صخر الذي كان يُقبل عثرة الملهوف، ويُعين الكَلّ والضعيف^٣؛
لقد أضعفها الدهر وهذ ركنها، فجعلها ضعيفة ذليلة عند قوم (موتئهم قليل)، بعد

^١ شرح ديوان الخنساء، ص ٤٠.

^٢ شرح ديوان الخنساء، ص ٧٠-٧١.

^٣ شرح ديوان الخنساء، ص ٦٧.

أَن فَقَدْتُ أَجْنَحَتَهَا الَّتِي كَانَتْ بِهَا تَجُوبُ آفَاقَ أَحْلَامٍ وَعِزُّ وَكِبَرِيَاءٍ^١.

ولعلَّ الخنساءَ من هذا الباب توسَّعت في تعميمِ الفقدِ ليطُولَ أولئك الذين أهاثوها بعدَ موتِ أخيها، وتنكَّروا لها ولأبنائها؛ فكأنَّما أرادت أن تذكِّرهم بفعاله من المعروفِ معهم، وتشركهم من جانب آخر في الفقدِ لأنَّها ترغَّبُ في أن يعودوا إلى ما يجبُ أن يكونوا عليه من احترامِها وتوقيرِها ورعايتها هي وأبنائها. إنَّ إشراكَ القبيلةِ بهذا الفقدِ لم يكنْ نابغاً من الواقعِ وحدَه، إنَّما كانَ الفنُّ يقتضيه ليكونَ أفتحَ وأعمقَ، وكانتِ النَّفسُ ترغَّبُ فيه لِتُعَيِّدَ لِنَفْسِهَا شيئاً من الإحساسِ بالكرامةِ أُمِّمٍ مَن تناسَّوا فضلَ صَخْرِ عليهم، فقد كانَ شفاءً لهم حينما تنزلُ بهم النَّوازلُ، وهو الذي كانَ يدفعُ عن قبيلته كيدَ الأعداءِ، ويردُّ الطَّامحينَ إلى الاستيلاءِ على الديارِ واستلابِ النِّساءِ، فكانَ القبيلةُ فقدتْ حياتها بفقدِها، وذبحها الزَّمانُ بمُداةِ المسنونةِ؛ والخنساءُ ليست وحدَها تنذُبُه، بل تشاركُها في ندبه والتفجُّعِ عليه نساءُ آلِ الشَّريدِ خاصَّةً، ونساءُ القبيلةِ عامَّةً^٢:

ذلك الذي كُنَّا بِهِ	كشفي المراضَ من الجسوالخ
ويردُّ بِإِدارةِ العَدُوِّ	و، ولخوةِ الشَّيْبِ الْمَكَاشِخَ
فأصبَّنا رِيْبُ الزَّمانِ	ن، فإلنا منهُ بِسَاطِخَ
فكألمِ أُمِّ الزَّمانِ	نُ لِحورِنا بِمُندَى الدُّبَالِخِ
فَنَسَّارُنا يَنْدُبُنْ كُورُ	خا بعدَ هادِيةِ التَّوالِخِ

^١ شرح ديوان الخنساء، ص ٦٨.

^٢ شرح ديوان الخنساء، ص ١٠-١١.

لقد نجحت الخنساء في تعميم الخاص، وجعلت مُصِيبَتها ورزءَ أبنائها
 اليتامى مُصِيبَةً لكلِّ أرملة في القبيلة ورزءًا لكلِّ أيتامها؛ بل لقد عمّت بالفقد القبيلة
 كلها، فنوافلُ صخرٍ وعطاياه كانت تُصيبُ المُوسِرَ والمُعسرَ على حدِّ السواء، وكان
 يُقيلُ عثراتِ الناسِ جميعهم في عشيرته، وكأنما الجميعُ في القبيلة كانَ مولًى من
 مواليه. إن توسيعَ دائرةِ الفقدِ لتعمَّ القبيلةَ كلها مقدّمةٌ لا بُدَّ منها للمطالبةِ بالأخذِ
 بثأرِ الفقيدهِ، وهو تأسيسُ فئتي وواقعيٍّ لتلك المطالبةِ بحيثُ لا يجدُ أحدٌ عُذْرًا
 للتنصّلِ من واجبه ثُجاةَ موله وحاميه وراعيه^١:

أبلغ مواله فقد رزئوا	مولى نريشهم ولا يشري
قد كان ماوى كل أرملة	ومقيل عثرة كل ذي غنر
تلقى عيالهم لوالله	فصيب ذا المسور والعسر

^١ شرح ديوان الخنساء، ص ٣٧.

الفقد والمكان

إذا كانت مواجهة العربي الجاهلي للموت مُواجهةً للزمان، وهي التي أحدثت ذلك التصور للدهر الذي يأتي على كل شيء فيهلكه لا محالة، حتى جعلته يُحسُّ وطأة العيش في ظل حتمية الفناء، فإن الجاهلي تمكن من مواجهة قهر الدهر له بالموت بطرق عديدة، كان بعضها على مستوى حياتي يومي أو دوري، وتمثل بعضها الآخر في سلوكه الناتج عن إيمانه بتلك الحتمية. وكان المكان وسيلة أساسية من وسائل الجاهلي للتغلب على قهريّة الدهر وحتمية الفناء، فهو يتحرك فيه منتجعاً مساقط الغيث، ويرتاد أماكن للصيد وممارسة فروسيته، فضلاً عن حركته فيه مع الصّخب والأحبة.

وقد عرف العرب الحمى، وهو يماثل رقعة الأرض التي تقوم عليها الدول اليوم، فلكل قبيلة جِماها، تتحرك فيه وتنقل بحرية دون أن ينجم عن تلك الحركة أي احتكاكٍ بجيرانها، ولها في جِماها مصطافها ومُرتبُعها. ومن هذه الحركة جاءت رحلات العرب وتنقلهم، ومن هنا كانت الأطلال في أشعارهم، وكان حنينهم للديار وساكنيها وعهود الصبا والصباية. وتذود القبيلة عن جِماها بكل ما أوتيت من قوة، ومن هنا جاءت الحروب بين القبائل إذا تجاوزت قبيلة حمى أخرى، وبرزت عادات الثأر والتحالف التي نشأت بسبب من ضغوط البيئتين الطبيعيّة والاجتماعيّة، فاستقرت في الثقافة العربيّة حينذاك.

ومع أن البيئة الطبيعيّة كانت حافلة بألوان الحياة، فإن المياه الجارية في جزيرة العرب كانت قليلة، وكان معتمدهم في الأغلب الأعم على مياه الأمطار أو ما

يحتفرون من آبار؛ فإذا تجهمت السماء وانقطع المطر أصابتهم السنة؛ أي المحل والجذب، ويكون هذا عادة في فصل الشتاء: برد شديد، وانقطاع عن الصيد، وهزال في الإبل والأنعام، وقلة في الموارد. ومن هنا برزت عادة الكرم عند العرب، في هذه الأحوال خاصة، ومن هنا برز تكريمهم لمن يمتلكون المال فلا يبخلون على الفقراء والمحتاجين؛ ومن هنا برزت عادات بعضهم في لعب الميسر (القمار)، حيث كان مؤسروهم يلعبون القمار على حصص من ناقة يدفع كل منهم جزءاً من ثمنها، ثم يوزعونها على الفقراء.

لقد أنتجت البيئة الطبيعية العربية في الجاهلية هاتين القيمتين الكبيرتين: الشجاعة والحيية في الدفاع عن الحمى وأهله، والكرم والإنفاق على المعسرين من أهل الحمى. وقد برزت هاتان القيمتان في شعر المديح عند العرب بروراً جلياً، وهما كذلك في شعر الرثاء؛ فهو مديح لمن توفي قبالة مديح الأحياء. وشعر الخنساء الرثائي يعج بهذين المعنيين ويعلي من شأن هاتين القيمتين، وقد جمعتهما معاً في قولها من الرائية^١:

وإن صخرًا لحامينا وسيّدا وإن صخرًا إذا نشئوا لَنَحَارُ
وإن صخرًا لَمَقْسَامٍ إذا رَكِبُوا وإن صخرًا إذا جاعوا لَيَقْفَارُ

وتعمد الخنساء إلى التفصيل في الأماكن التي كان صخر يحميها من الغزاة أو المتطفلين، وما التفصيل في أسماء الأماكن هنا إلا تجسيداً لرغبة الخنساء في إحداث

^١ شرح ديوان الخنساء، ص ٢٦.

الأثر المبتغى في قويمها، فكأنه لونٌ من ألوان التذكير وضربٌ من ضروب التحريض. وإذا كان قومه يذكرون حمايته لبعض الأماكن وما فيها من خيراتٍ لهم ولأنعابهم إبلاً وخيولاً، فإنها تُضحى بهذا مصدرًا لقوتهم ومنبعًا لعيشهم، فالقبيلة لا تتمكن من العيش ولا الدفاع عن حماها إلا بالحفاظ على أنعابها وإبلها وخيولها، ويضحى صخرٌ بذلك مصدرَ عزِّ قبيلته^١:

يحمي لها ذات أجسابٍ مُنْقَوَّةٍ لَمَخَذَتِ الأُلمُ فالصرداءَ أحيانا
ومن الملاحظ أن الخنساء لم تذكر أطلاقاً في شعرها، لا رثاءً ولا فخراً، مع أن الأطلاق من أشهر الظواهر في الشعر العربي الجاهلي من جهة، فضلاً عن أن الظاهرة الطللية تلائم تماماً ما آلت إليه حالها بعد فقدها أخويها وأباها. لكن القارئ يجد في حنينها إلى أيام عيشها الحلو في ظل أهلها ما يشبه الظاهرة الطللية، غير أنها هنا متصلة بالزمان لا بالمكان، فالعيش أطلاق والديار قائمة على حالها، والممر هو الذي حالَّ عهده لا الديار^٢:

ألا هل ترجعن لنا الليالي	وأيام لنا يلوى العقيق؟
ألا يا لهف نفسي بعد عيش	لنا يندى المحق والمطيق
وإذا يتحاكم السادات طراً	إلى أبايتنا وذوو الحقيق
وإذا لنا فوارس كل هتجا	إذا فرغوا وفشان الخروق

ويروى عجز البيت الثاني منها: (لنا يجنوب نر فذي نهيق)، وهما من

^١ ديوان الخنساء يشرح قطيب، ص ١٠٨.

^٢ شرح ديوان الخنساء، ص ٦٢.

ديار بني سليم يبقى فيهما الماء الشتاء والربيع حتى يذهب في آخر القيظ.

وقد ذهب النقاد العرب إلى أن المقدمة الطللية تمثل تقليدًا فنيًا في أغراض الشعر كلها إلا الرثاء، ولعل في هذا تعليلًا من هذا الجانب لاختفاء ظاهرة الأطلال من شعر الخنساء الرثائي خاصة. قال ابن رشيق^١: "وليس من عادة الشعراء أن يقدموا قبل الرثاء نسيبًا كما يصنعون ذلك في المدح والهجاء. وقال ابن الكلبي - وكان علامة: لا أعلم مرثية أولها نسيب إلا قصيدة دُرَيْد بن الصمة:

أرثُ جديدُ الحبْلِ من أمٍّ مَعْبَدٍ بعاقبةٍ، وأخلفتُ كلَّ مَوْعِدٍ

وقال النحاس إن المتعارف عند أهل اللغة أنه ليس للعرب في الجاهلية مرثية أولها تشبيب إلا قصيدة دُرَيْد". وتابع ابن رشيق: "إنه الواجب في الجاهلية والإسلام، وإلى وقتنا هذا، ومن بعده؛ لأن الأخذ في الرثاء يجب أن يكون مشغولاً عن التشبيب بما هو من الحسرة والاهتمام بالمصيبة. وإنما تغزل دُرَيْد بعد قتل أخيه بسنة، وحين أخذ بثأره وأدرك طلبته".

وللخنساء بعض الصور الخاصة بها في تصور المكان؛ ونظن أن هذه الصور لم تواتها إلا بعد تربيته في النظر عميقاً لما أصبحت عليه بعد الفقد. فإذا كانت الأرض ظاهراً وباطناً، وكان ظاهرها يجمع الناس، فإن انتقال بعضهم إلى باطنها هو تجسيد للفقد. وعبارتها (نأي الخليلين) تحوي حساً فريداً يمثل علاقتها بأخيها،

^١ ابن رجب القرواني، أبو علي الحسن: المقدمة، تحقيق محمد فرقان، ٢ من ص ٨١٢-٨١٤. ولدين هذه الملاحظة لأعينا الأستاذ الدكتور محمد حوز الذي نهنا عليها.

فهما خليلان، أكثر من أخ وأختيه، بما لعله يشي بعلاقة خاصة مميزة للخنساء بصخر؛ فكأنها تلومه وتعذله على نأيه. ولعل بعض ما يقال في الفقد أحياناً يلُمح منه العتب واللوم على الموتى؛ فهم كأنهم رحلوا بإرادتهم، وخلّوا وراءهم أحبباً لهم يبكونهم ويفتقدون حسنَ فعالهم معهم، تقول الخنساء مصورة كيف تفصل الأرض بين الخليطين ظاهراً وباطناً^١:

نأي الخليطين كون الأرض بينهما: هذا عليها، وهذا تحتها سَكنا

والخنساء تذكر من الأماكن ما هو متصل بما تمتع به صخر من قيم ومكارم، فهي لا تنفك تذكر المنازل كلما أرادت توكيد رعايته لها ولايتها من جهة، وضيافته للفقراء والجيران والعسرين. والصفات التي تضيفها الخنساء على صخر في هذه المواطن هي من الأخلاق الأصيلة لدى العربي الجاهلي: يحمي جيرته ويندو عنهم من أن يصيبهم مكروه، وهو يقيمون عنده بنجوة ممتعين، لا يؤذون ولا يتذللون؛ ورواقه يغشاها الأضياف فلا يسامون ضيماً، ولا يهاثون في لقماتهم. لقد كان صخر فيما تصف الخنساء حياة للضياف والمستجيرين، وهي بذلك تطرق أسمع قوميها وتعنفهم على قعودهم عن الطلب بثاره^٢:

وجساركة محفوظة منبغ بنجوة من الضم لا يؤذى ولا يتذلل
من القوم مغشي الرواق كاله إذا سيم حنيماً محاور متبسل

^١ شرح ديوان الخنساء، ص ٨٥.

^٢ شرح ديوان الخنساء، ص ٦٦.

ويحمل المكان نفسه قيمتين إحداهما قبل الفقد، والأخرى بعده، أولاهما كان المكان فيها روضةً من الرياض موقفاً معشياً أخضر بما يُعدُّ معادلاً موضوعياً لطبيعة العيش المواتية في ظل وجوده، والأخرى يُصبح المكان فيها أجردَ حزنًا لا يمكن السير فيه، ولا يُوالي لعيش إنسان ولا بهيمة. إن الحياة هنا تُستمدُّ من وجود صخرٍ فيها؛ ونقيض ذلك هو الموت للمكان وأهليه. تصفُ الخنساء التغيُّر الذي أصاب الأجارعَ (أماكن بين الكُثبان فيها شجيرات) في حياة صخرٍ وبعد فقده بقولها^١:

فَلَمَّيْنِ أَجْرُعُ صَخْرٍ أَصْبَحَتْ لِي ظِلْفُةٌ
إِلَهَا كَالَتْ زَمَالَا رَوْحَةً مُؤَكَّفَةً

وتوظفُ الخنساء المكان أحياناً لتوكيد المعنى المتقدم؛ ذلك بأنَّ صخرًا حِلْفُ الجود والكرم، وتحالفه هذا مع الكرم تحالفٌ أبديٌّ لا ينفكُ رباطه، وهو يُماثلُ في امتداده الزماني بقاءَ جبلي (تعار ويدبُل)؛ والجبَلُ عند العرب يمثُلُ البقاءَ على الزمن لأنَّ مظاهر الطبيعة لا تؤثرُ فيه؛ فكأنَّها تُريدُ من ذلك إضفاءَ صفاتِ البقاء على كرم أخيها وجوده، وكأنَّها كذلك تريدُ القول: إنَّ الموتَ الذي أتى عليه كان وقعهُ شديدًا عليها وعلى قبيلتها فكأنَّما انهدَّ جبلًا تعار ويدبُل^٢:

أخو الجودُ معروفًا لهُ الجسودُ والتدَى حليفانِ ما قامَتِ تعارُ ويدبُلُ

^١ شرح ديوان الخنساء، ص ٦٠.

^٢ ديوان الخنساء بشرح نعلب، ص ١٨٩.

وتستغلُّ الخنساءُ المكانَ لَحَثَ قَبِيلِهَا على النَّارِ لأخيها؛ فطالَمَا كَانَ صَخْرٌ مُدَافِعًا عن حِمَى القَبِيلَةِ يحميها من الأعداءِ الطَّامِعِينَ، فلا تَحَدَّثُهُمْ أَنْفُسُهُمْ بالاستيلاءِ على المواضعِ المُخَصَّبةِ من الحِمَى؛ أَمَّا وَقَدْ فُقِدَ فقد أَضَحَّتْ أَقْصَى أَمَانِي قَبِيلَتِهِ أَنْ يَتْرَكَ لَهَا الأعداءُ بعضَ المواقعِ المُجَدِّبةِ بَعْدَ أَنْ يَسْتُولُوا على المُخَصَّبِ منها. إِنَّهُ تَقْرِيعٌ في غَايَةِ الإِمعَانِ، وتَذَكِيرٌ لَهُمْ بِفَضْلِهِ عَلَيْهِمْ في غَايَةِ الوُضُوحِ. ومِثَالُ ذَلِكَ قَوْلُهَا في الحَثِّ على النَّارِ وتَقْرِيعِ قَوْمِهَا بَعْدَ أَنْ قَعَدُوا عَنْ طَلِبِهِ، وَأَسْلَمُوا لِلْعَدُوِّ مَقَادَتَهُمْ فَانْتَهَكُوا أَرْضَهُمْ، وَأَخَذُوا المُخَصَّبَ منها وَتَرَكُوا لَهُمْ مُحَالًا وَعَرَةَ الْمَسَالِكِ لَا يُؤُوبُ مِنْهَا أَحَدٌ سَالِمًا:

لَقَدْ زَاغَ عَنَّا اللَّوْمُ إِنْ تَرَكُّوا لَنَا أَرْيَمَا قَارِئِمَا لَمَاءَ بَسَّوَارِدَا

ولا تَنفَكُ الخنساءُ تَذَكُّرُ قَوْمِهَا بِصَنِيعِ صَخْرٍ الَّذِي لَا يُنْسَى؛ وَأَيُّ شَيْءٍ يَنْفَعُ الْبَكَاءَ على قَتِيلٍ إِذَا لَمْ يُؤَخَذْ بِثَأْرِهِ. إِنَّ الْقَبْرَ الَّذِي تَرَكَّزَ الْخَنَسَاءُ على إِبْرَارِهِ والإِعْلَاءِ مِنْ شَانِهِ. لَقَدْ جَعَلَتِ الْقَبْرَ مَنَارًا لِقَوْمِهَا، وَهِيَ تَذَكُّرُهُمْ جِيلًا بَعْدَ جِيلٍ بِمَا كَانَ مِنْ أَمْرِ صَخْرٍ، وَتُثِيرُ فِيهِمُ الْحَمِيَّةَ لِيَقْتَتِصُوا مِمَّنْ قَتَلَهُ. لَيْسَ الْقَبْرُ في شَعْرِ الْخَنَسَاءِ مَجْرَدَ مَكَانٍ عَادِيٍّ، ذَلِكَ لِأَنَّ مِنْ أَوْدِعَ فِيهِ لَيْسَ عَادِيًّا؛ إِنَّمَا هُوَ الْمَكَانُ الَّذِي بِهِ يُمَكَّنُ لِلذَّاتِ الشَّاعِرَةِ أَنْ تُمَارِسَ تَحْرِيطَهَا بِكُلِّ السُّبُلِ، وَهُوَ مُسْتَوْنَعٌ شَجَنِيهَا، وَالنَّقْطَةُ الرَّئِيسَةُ الْمَجْسُودَةُ لِفَقْدِهَا. وَاللَّوْمُ الشَّدِيدُ الْمُؤْلِمُ الَّذِي تُبْدِيهِ الْخَنَسَاءُ تُجَاةَ قَوْمِهَا لَيْسَ عَادِيًّا، فَهِيَ تَصِفُ مَا أَصَابَ كِبَارَهُمْ وَفِرْسَانَهُمْ مِنْ فَقْدٍ،

^١ ديوان الخنساء بشرح لعلب، ص ٧٦.

فكأنها تُريدُ تنبيهَ الجيلِ الفَتِيّ على ما أصابَ القبيلةَ في عهدِ آبائهم بعدَ فقدِ صخر^١ :

أحساميكم وراصدكم تركتم لدى غبراء منهليم رجاها
تُرى الثُّمَّ القطارِفَ من سُلَيم تُبَلُّ لدى مَدَامِهَا لِجَاهَا
على رَجُلٍ كَرِيمٍ الحَمِيمِ أضحى بِبَطْنِ حَفِيرَةٍ صَنِيبٍ صَدَاها

أما صَخْبُ الصَّدَى هنا، فليسَ إلَّا إبرازًا لعقيدة الجاهليين بأنَّ مَنْ يَقْتُلُ غَدْرًا تُقِيمُ رُوحُهُ على قبرِهِ مَربُوطَةٌ تَصِيحُ هَامَتُهُ: "اسقُوني"، والسُّقْيَا المطلوبةُ هنا هي الدَّماءُ، أي دِمَاءُ قَاتِلِيهِ. وقد كانوا أحيانًا يَربُطُونَ على قبرِ القَتِيلِ نَاقَةً يُسَمُّونَهَا (البَلِيلَةَ)، وتَظَلُّ هذه النَاقَةُ على قبرِهِ بلا طَعامٍ أو شِرابٍ حَتَّى يُؤْخَذَ بِثَأْرِهِ. ودُعاءُ الخنساءِ على أُمّهاتِ الذينَ احْتَمَلُوا جَسَدَ صَخِرٍ إلى القَبْرِ بِالْكُلِّ، هو دُعاءٌ عليهم بالموتِ، فكأنَّها تُفَدِّيهِ بِهِمْ، وكأنَّهم جميعًا معًا لا يُساوونه في خِصاله الحميدة، وفي فُروسِيَّتِهِ ومُدافَعَتِهِ عن القبيلة، وفي جُودِهِ. ولأنَّ صَخْرًا ليسَ عاديًا، فإنَّ حامِلِيهِ لا يَعْلَمُونَ ما يَحْمِلُونَ إلى القَبْرِ؛ فهو حيًّا ليسَ كسائرِ النَّاسِ، وهو كَذَلِكَ مَيِّتًا^٢ :

أَلَا تَكَلَسَتْ أُمُّ السَّالِينَ مَشَوْا بِهِ إلى القَبْرِ، ماذا يَحْمِلُونَ إلى القَبْرِ؟
وماذا يُؤَارِي القَبْرُ تَحْتَ ثَرَابِهِ مِنْ الْخَيْرِ؟ يَا بُؤْسَ الْحَوَادِثِ وَالذُّهْرِ

لقد أصبحَ صَخْرٌ بعدَ موْتِهِ ثاويًا (بينَ الضَّرِيحَةِ والصَّفائحِ)، في قبرٍ تثيرُ

^١ ديوان الخنساء يشرح تعلق، ص ١٦١.

^٢ شرح ديوان الخنساء، ص ٢٩.

القرب والثبار حوله الرياح الهوج^١ ، وقد زال ذلك الرجل الذي كان (ثعال قومه) ، يعصمهم من الذل والفقر^٢ ، وتقل نعيه إلى الخنساء بعد أن (سؤوا عليه بالوواح وأحجار)^٣ ، وظلت هي تذكر (ابن أمها) الذي حالت ثوته الدنيا ، وأبعده عنها (صفيح وأحجار وبيداء بلقع)^٤ . ولا تذكر الخنساء القبر إلا وهي تدعو له بالسقيا ، وقد قدمنا آنفا أن السقيا هنا لها طبيعتها المختلفة ، وهي مختلفة أيضا عنها في دعاء الشعراء الغزلين بالسقيا لديار محبوباتهم. صحيح أن الدعاء بالسقيا هي دعوة ليخصب المكان: ليخصب القبر ، وتخصب ديار المحبوبة ، غير أن المراد من خصب ديار المحبوبة أن تعيش هي وقومها حياة رعدة ، وتخرج مع الرعاة إلى المراع فيلتقيها العاشق ؛ أما الدعاء للقبر بالإخصاب فهي رغبة بأن تدب الحياة بمن يسكنه ، أي إنها رغبة في عودة الموتى إلى الحياة ولا يكون ذلك إلا بعد الأخذ بثأره. إن في هذه الثنائية ما يحقق مغالبة الموت بالحياة ، فحياة الميت لا تكون إلا بموت قاتله. وهذا من أغرب الصور في الشعر الجاهلي ، فصخر في حياته كان حياة لقومه لا سيما الضعفاء منهم ، وكان موتا لأعدائه ، وهو في موته حياة لأعدائه وموت لقومه ؛ فإذا قتل قاتلوه دبّت الحياة في قومه وديارهم فكأنما دبّت الحياة في قبره كذلك^٥ :

^١ شرح ديوان الخنساء، ص ١٠.

^٢ شرح ديوان الخنساء، ص ٢٠.

^٣ شرح ديوان الخنساء، ص ٣٣.

^٤ شرح ديوان الخنساء، ص ٥٧.

^٥ شرح ديوان الخنساء، ص ٧٨، وانظر: ص ٣٩، ص ٦٧.

سَقَى جَدًّا أَكْثَافَ غَمْرَةٍ ذَوَكُهُ مِنْ الْفَيْثِ دِمَعَاتُ الرَّيْسِ وَرَابِلُهُ

وقد تجمعُ أحيانًا في دُعائها بالسُّقيا قُبْرِي أَخَوِيهَا صَخْرَ وَمُعَاوِيَةَ، وهذا لا رَيْبَ في أَنَّهُ كَانَ بَعْدَ هُدُوءِ نَفْسِهَا قَلِيلًا مِنْ مَاسَاةِ صَخْرٍ وَحَدِّهِ، فَتَذَكَّرَتْ أَخَوِيهَا مَعًا^١:

سَقَى اللَّهُ أَرْضًا أَصْبَحَتْ لَدَى حَوْلَهُمَا مِنْ الْمُسْتَهْلَاتِ السَّحَابِ الْقَوَادِيَا

أَسْقَطَتِ الْخُنُسَاءُ مَشَاعِرَ الْأَسَى الْخَاصَّةَ عَلَى مَظَاهِرِ الطَّبِيعَةِ مِنْ حَوْلِهَا؛ فَهِيَ تَنْظُرُ أَحْيَانًا إِلَى الْبَيْئَةِ السَّمَاوِيَّةِ فَتَسْقُطُ حُزْنُهَا عَلَى الْأَفْلَاقِ وَالنُّجُومِ وَالْكَوَاكِبِ، وَقَدْ كَانَتْ هَذِهِ الظَّاهِرَةُ فِي بَدَايَاتِهَا عِنْدَ الْخُنُسَاءِ عِنْدَمَا تُوفِّي زَوْجُهَا بَرْدَاسُ السُّلَمِيِّ، فَرَثَتْهُ وَأَبْرَزَتْ تَأْثِيرَ فَقْدِهِ فِي مَظَاهِرِ الطَّبِيعَةِ الَّتِي جَعَلَتْهَا تَبْكِي لِفَقْدِهِ؛ يَنْكَسِفُ الْبَدْرُ، وَتُرْنُ الْجِبَالُ وَالْأَوْدِيَةُ عَوِيلًا. وَلَعَلَّ الْخُنُسَاءَ تَذَكَّرَ الْأَمَاكِنَ الَّتِي ارْتَادَهَا مَرْدَاسُ فِي حَيَاتِهِ، وَلَعَلَّ لَهُ فِي تِلْكَ الْأَمَاكِنِ ذِكْرِيَاتٍ مَعْلُومَةٍ. وَإِذَا كَانَ الْعَرَبُ يَقْرَأُونَ الشَّمْسَ بِالْأُنْثَى وَيَقْرَأُونَ الْقَمَرَ بِالذَّكَرِ، فَلَيْسَ كَذَلِكَ يَذْكُرُونَ نَشَاطَ أُولَئِكَ الْمَفْقُودِينَ فِي اللَّيَالِي ارْتِحَالًا وَغَزْوًا، فَهَمَّ شُجْعَانٌ لَا يَهَابُونَ اللَّيْلَ، وَالنَّظَرُ فِي شِعْرِ الصَّعَالِيكِ يَجِدُ هَذِهِ الْقِيَمَةَ بَارِزَةً فِي أَشْعَارِهِمْ. قَالَتْ فِي رِثَاءِ مَرْدَاسٍ^٢:

لَمَّا رَأَيْتُ الْبَدْرَ أَظْلَمَ كَأَيْفًا أَرَنْ مَسَاجِدَ بَطْنِنُهُ وَمَسَاقِلُهُ
رَبَّنَا، وَمَا يُفْسِدُ الرُّبُوبَيْنِ وَقَدْ آتَى بِمَوْتِكَ مِنْ نَحْوِ الْقُرْبَى حَامِلُهُ

^١ شرح ديوان الخنساء، ص ٨٩.

^٢ شرح ديوان الخنساء، ص ٧٧.

وقد سلك الشعراء حيال تلك الحتمية القاهرة توسيع إطار ظاهرة الموت والفناء فكل شيء عندهم إلى زوال، ولجأوا إلى تضخيم مصابيحهم الخاص فهم يصورونه مصابيحاً جليلاً عظيماً لم يُصيب أحداً قبلهم، وليس ذلك رغبة منهم في تعظيم المراثي حسب، إنما يُجيزون به لأنفسهم كثرة التفجع، ويُنافسون غيرهم من الفاقدين في شدة الفجعية وهولها، ولجأ كثير منهم إلى توسيع تأثير الموت حتى إن الحزن ليصيب البيئة الطبيعية بما فيها، فتسمع هديل الحمام على الأراك والبان، وترى الوحوش البرية تبكي شجوها حينما نعاها الناعي، وتُجذب الأرض إذ يتوقف الغيث عن الهطول، ويطول السماء والكواكب والأفلاك، فترى الشمس تُكسف، والقمر يغيب، وكأنها تريد استثارة الشجوة في نفوس القبيلة رجالاً ونساء، تقول الخنساء^١:

والشمس كاسفةً لَمَهْـمَـهْ	لَكَـيْهِ، وَمَا السَّقَى الْقَمَرُ
والإنس بككي وَلَهْـمَـهْ	وَالْجِنُّ مُنْهَضٌ مِّنْ مَّسَرِّ
والوحشُ بككي شَجْوَهَا	لَمَّا أَلَسَى عَنْهُ الْحَبَرُ

وتستعير من البيئة السماوية صورة مؤثرة؛ فصخر هو القمر، وهي وقومها كالتجوم، وهذه صورة في حياة صخر تجسد اكتمال البيئة السماوية بكل عناصرها؛ هكذا يكون وجود القمر في وسط النجوم دليلاً على الاكتمال المعادل لاكتمال الحياة؛ فالقمر في وسط النجوم هو الذي يجلو الظلمة ويكشف حلكة الواقع الشديد، فلما

^١ أنيس الجلساء في شرح ديوان الحسان، ص ١٣٦ ديوان الحسان بشرح لطيب، ص ١٠٠.

هوى أظلمت السماء، وأظلمت الأرض أيضاً؛ كأنما عاد الظلم والاضطهاد والضيم
والفقر وإقصاء المعوزين الضعفاء. تقول^١:

كُنَّا كَأَنَّمِ لَيْلٍ وَسَطُهَا قَمَرٌ يَجْلُو الدُّجَى، فَهَوَى مِنْ بَيْنَا الْقَمَرُ

كما أنها تستقصي عناصر البيئة الطبيعية حولها، فتستعير صورةً بديعةً من
البيئة النباتية لتصوّر القدر وأثره في نفسها وفي المكان أيضاً. تجبرنا الخنساء هنا
على تخيل فناء الخُلِّ بفناء خليله، ولعلّ هذه الصورة في الرثاء قليلة غير متداولة في
الشعر العربي القديم. بعض النبات لا يُفَرَّد في القرس إنما يُكْتَلَى ويُكَلِّث حتى يكونَ
لَهُ البقاء، فكانه يرفض الوحدة، ونعرف هذا عن بعض الطيور (طيور الحب) أيضاً.
وإذا عرفنا أن البيئة النباتية في الجزيرة العربية لم تكن غنيّة، وعرفنا أن بيئة بني
سليم — وهي قريبة من الطائف — كانت في حرّة بُرْكَانِيّة، أدركنا قيمة هذه الصورة
النباتية التي رسمتها الخنساء لتأثير فقد أخيهما في نفسها، فكانها تُقرّ في نهاية
البيت الثالث بأنّها ستُدركه عن قريب^٢:

كُنَّا كَفَصْنَيْنِ فِي جُرُومَةٍ بِسَقَا حِينَا عَلَى خَيْرِ مَا يُنْمَى لَهُ الشَّجَرُ
حَتَّى إِذَا قِيلَ: قَدْ طَالَتْ غُرُوقُهُمَا وَطَابَ غَرْسُهُمَا وَاسْتَوْسَقَ الثَّمَرُ
أَخْتَى عَلَى وَاحِدٍ رِيبَ الزَّمَانِ، وَمَا يُبْقِي الزَّمَانُ عَلَى شَيْءٍ وَلَا يَلْزُ

^١ شرح ديوان الخنساء، ص ٤٢.

^٢ شرح ديوان الخنساء، ص ٤٢.

التَّحْرِيفُ عَلَى الثَّأْرِ

ليس غريباً على مجتمع يُعدّ فيه كلُّ قادرٍ على حمل السلاح والقتال، عماداً للقبيلة في حياتها وامتدادها في الوجود، أن يتمتّع الفارس الكامل فيه بمنزلة خاصة، لا سيّما إذا كان يتمتّع بصفاتٍ أخرى تُضفي على وجوده قيمةً كبرى، وتجعلُ فقدَهُ مُصيبةً تحلُّ بالقبيلة كلها. وإذا كان الثَّارُ لَمَن يُقتلُ غَدراً من أفراد القبيلة أمراً طبيعياً مُسوَّغاً حتّى لا تنحدر قيمتها وتراجع مكانتها بين سائر القبائل المحيطة بها، فإنَّ الأخذ بثَّارِ الفارسِ الكامل يغدو أشدَّ تسويغاً، بل مطلباً أساسياً من مطالبِ البقاء.

وقد تقدّم حديثٌ عن إيمان كثير من العرب قبل الإسلام بعقيدة الفناء الكلّي، وبأنَّ الموتَ نهايةٌ للحياة مُطلقةً، فلا حياة بعد الموت؛ وبهذا كان مقتلُ فردٍ من أفراد القبيلة انتقاصاً من أسبابِ وجوبها، وإضعافاً لها ولقوتها على المواجهة، فكيف والقَتيلُ كبيرٌ من كبارها، أو هو أكبرُهم شأنًا؟ ثمَّ إنَّ لبعض معتقديهم الأسطورية تأثيراً شديداً في المسألة، فقد كانوا يعتقدون بأن القَتيل يخرج من رأسه طائر اسمه (الهامة) ويحلق فوق قبره وينمق قائلا: اسقوني اسقوني، أي: اسقوني من دم قاتلي، حتّى يؤخذ بثَّاره، وكانوا يعتقدون أن هذا الطائر يتردد على ذوي القَتيل، ويخبرهم أن القَتيل يطلب منهم الأخذ بثَّاره، ويعود الطائر ويخبر الميت عن كل شيء. وقد أشار أحد حكماء الجاهلية وهو ذو الإصبع العدواني لذلك بقوله:

يَا عَمْرُو إِنَّ لَمْ تَدْعَ شَتْمِي وَمَتَفَعَّتِي أَضْرِبَكَ حَتَّى تَقُولَ الْهَامَةُ: اسقوني

هكذا يمكن القول إن الأخذ بالثأر عادة نشأت نتيجة جانبين: أولهما عقدي، والآخر مادي طبيعي فرضته ظروف الحياة القاسية. وقد نُضيف إلى هذين البُعدين بُعداً نفسياً يترتب على إحساس أهل القتل براحة النفس والتشفي بعد الأخذ بثأر فقيدهم.

وقارئ شعر الخنساء يجدها تحرّض على الأخذ بالثأر بالسبل كافة، وتوظف شعريتها في سبيل تأليب قومها على النيل من قتلة أخويها، ومن ذلك مديحها لمن قتل قاتل أخيه معاوية، وتفديتها له بكل بني سليم الذين قعدوا عن الأخذ بثأره. قالت تمدحُ ذريد بن الصمة الجشمي الذي قتل هاشم بن حرملة قاتل أخيه معاوية^١:

لَدَيْكَ لِلْفَارِسِ الْجُشَمِيُّ نَفْسِي	وَأَفْدِيهِ بِمَنْ لِي مِنْ حَوْسِمِ
أَفْدِيهِ بِجُلٍّ بَنِي سُلَيْمِ	بِظَاعِنِهِمْ وَبِالْأَنْسِ الْمُقِيمِ
كَمَا مِنْ هَاشِمٍ أَفْرَزْتَ عَيْنِي	وَكَاكِلَتْ لَا تَنَامُ لَدَى الْمُلِيمِ

وإذا كانت الخنساء قد خصت بالمصيبة نفسها أولاً فأبرزت أثر الفقد على صعيد ذاتها الفردية وأبنائها الأيتام، ثم عمت بالفقد القبيلة كلها محاولة تذكيرهم بأثر الفقد فيهم، فإنها في مواضع التحريض على الأخذ بالثأر كانت تسعى لبيان صورة صخر التي تتعلق بالقبيلة كلها؛ ذلك لأنها تريد تحقيق الأثر المطلوب في

^١ طيفور، أحمد بن أبي طاهر: بلاغات النساء، قم: انتشارات المكتبة الحيدرية، ١٣٧٨هـ، ص ٢٣٣، والنظر الأبيات بصورة أخرى في: شرح ديوان الخنساء، ص ٨٠، وفيه أن قيس بن الأمرار هو الذي قتل هاشم قاتل معاوية.

أفراد القبيلة وبيوتها، ولو أنها اكتفت بذكر صفاته الخاصة بها وبأبنائها الأيتام، فلن تجد من يعيها على الأخذ بثأر أخيها، وشفاء غليلها من قاتليه.

ويمكن القول إن أكثر بكاء الخنساء على أخيها صخر كان لأنه لم يؤخذ بثأره، وهكذا طال حزنها عليه مقارنة بحزنها على معاوية الذي تذكر بعض الروايات أن صخرًا هو الذي أخذ بثأره^١. لقد تجاوزت الخنساء في مطالبة قوومها ليأخذوا بثأر صخر كل الحدود المتعارف عليها في الجاهلية، فالعرب لم تكن تُحارب ليلاً، بل نهارًا حتى إذا غربت الشمس توقفت عن الحرب؛ فتراها مغيظة لمصرع صخر بلا ثأر له، وتطالب قومه أن يغزوا أعداءهم ليلاً فينصحوهم بالنبال رشقًا كالطر، وكأنها تريد استئصالهم وإبادتهم جميعًا، لأن الحرب ليلاً بهذه الطريقة لا يميز فيها الرماة بين المحاربين والنساء والأطفال وكبار السن، وهكذا يمكن أن تُباد قبيلة قاتلي أخيها جميعًا. وهي لا تكتفي بتذكيرهم بمصرع أخيها، إنما تضم إليه فرسانًا فقدتهم القبيلة معه، موهمة بذلك أن الثأر ليس لأخيها وحده، بل للقبيلة كلها، وهذا ادعى لحض القبيلة على النهوض للأخذ بالثأر، فالمصيبة مُصيبةٌ كثيرةٌ من بيوتاتهم^٢:

أَبِي سُلَيْمٍ، إِنَّ لِقَيْتُمْ فَقَمَسَا
فَالْقَوْمُ بِسُيُوفِكُمْ وَرِمَاحِكُمْ
حَتَّى تَفْطُرُوا جَمْعَهُمْ وَتَذْكُرُوا
فِي مَخْبَسِ حَبْلِكُمْ إِلَى وَغَرِ
وَبَنْطَحَةٍ فِي اللَّيْلِ كَالْقَطْرِ
صَخْرًا وَمَصْرَعَةً بِلا ثَأَرِ

^١ شرح ديوان الخنساء، ص ٨٠.

^٢ طهرو، أحد بن أبي طاهر: بلاغات النساء، ص ٢٣٣.

وَقَوَارِسًا مِّنَا هُنَالِكَ قُتِلُوا فِي عَشْرَةِ كَالِسَتْ مِثْلَ السَّهْرِ

إِنَّ فَهْمَنَا لطبيعة عادة الثَّارِ عِنْدَ الْعَرَبِ فِي الْجَاهِلِيَّةِ هُوَ الَّذِي يُمْكِنُنَا مِنْ تَفْهَمِ
إِصْرَارِ الْخَنَسَاءِ عَلَى بُكَاءِ أَخِيهَا مَا نَحَاحَ الْحَمَامُ وَأَضَاءَتِ النُّجُومُ لَيْلًا، وَرَفَضَهَا أَيْ
مَسَالِمَةَ لِقَاتِلِيهِ حَتَّى لَوْ أَبْيَضَ الْقَارُ السَّوْدُ. إِنَّهَا تُرِيدُ بَثَّ الْحَيَاةِ فِيهِ بِقَتْلِ قَاتِلِيهِ،
فَإِذَا سَقِيتَ هَامَتُهُ دَمَ قَاتِلِيهِ كَانَ كَمَنْ هَدَأَتْ نَفْسُهُ وَاسْتَرَاحَ، وَكَانَ أَمْرُهَا هِيَ كَذَلِكَ
أَيْضًا. وَتَسْتَغْلُ الْخَنَسَاءُ كُلَّ وَسِيلَةٍ مُمْكِنَةٍ لِتَحْقِيقِ مَبْتَغَاهَا مِنَ التَّحْرِيطِ، فَهِيَ
تُجَاهِرُ بِعَذْلِهَا وَتَأْنِيْبِهَا لِقَوْمِهَا، وَلَا تَنْفَكُ تَلُومُ قَوْمَهَا وَتُعِيرُهُمْ بِقُعُودِهِمْ عَنْ حِمَايَةِ
أَخِيهَا حَتَّى أَصَابَتْهُ إِصَابَةٌ قَتَلَتْهُ بَعْدَ مَدَّةٍ، فَهِيَ لَا يَعْرِفُونَ حَقُوقَ الْجَوَارِ، وَلَا زِمَامَ
لَهُمْ أَوْ عَهْدٍ، وَلَا يُدَافِعُونَ دُونَ ضَعْفِهِمْ بَلْ يُسَلِّمُوهُ قَاتِلِيهِ بِلَا حَيَاءٍ. لَكِنَّمَا مَعَ هَذَا
التَّقْرِيعِ الشَّدِيدِ وَالْعِتَابِ الْمَوْلِمِ تَحْتُفُّهُمْ عَلَى غَسْلِ عَارِهِمْ، وَالتَّكْفِيرِ عَنْ خَطِيئَتِهِمْ،
بِأَنْ يَمْسَحُوا عَنْ سَوَاحِدِهِمْ لِلْأَخْذِ بِثَارِ صَخْرٍ الَّذِي أَسْلَمُوهُ لِقَاتِلِيهِ: حُصَيْنٍ وَابْنِ
سَيَّارٍ، وَالْأَفْلِدَفَنُوا أَنْفُسَهُمْ أَحْيَاءَ فِي التَّرَابِ لِأَنَّ الْعَارَ جَلْلُهُمْ، وَهِيَ صُورَةٌ شَدِيدَةٌ
الْوَقْعِ عَلَى الْعَرَبِيِّ الَّذِي يَعِيشُ فِي مَجْتَمَعٍ ذُكُورِيٍّ وَبَانَفٍ مِنْ أَنْ يُقَارَنَ بِالْمَرْأَةِ الَّتِي
يُصِيبُهَا الْحَيْضُ؛ وَلَعَلَّ هَذِهِ هِيَ أَشَدُّ الصُّوَرِ فِي شَعْرِ الْخَنَسَاءِ تَأْثِيرًا فِي التَّحْرِيطِ
عَلَى طَلَبِ ثَارِ أَخِيهَا صَخْرًا^١:

وَسَوْفَ أَبْكِيكَ مَا نَاحَتْ مَطْوُوقَةً وَمَا أَضَاءَتْ نُجُومُ اللَّيْلِ لِلْسَّارِي
وَلَا أَسْأَلُ قَوْمًا كُنْتَ حَرَبُهُمْ حَتَّى تَعُودَ يَبَاضًا جُؤْلَةً الْقَارِ

^١ خرج ديوان الخنساء، ص ٣٤-٣٥.

أَبْلَغُ سُلَيْمًا وَعَوْفًا إِنَّ لَقِيَتَهُمُ
 أَعْيَى الدِّينِ إِلَهُمِ كَانَ مَرْلُةً
 لَوْ مِنْكُمْ كَانَ فِينَا لَمْ يُتَلَّ أَبَدًا
 كَانَ ابْنُ عَمِيكُمُ حَقًّا وَضَيْفُكُمْ
 شُدُّوا الْمَأَزَرَ حَتَّى يُسْقَذَ لَكُمْ
 لَا لَوْمَ حَتَّى تَقْوُذُوا الْهَرْلَ عَابَةً
 أَوْ تَهْجُرُوا حَقِيرَةً فَالْمَوْتُ مُكْتَفَعٌ
 أَوْ تَرْحَضُوا عَنْكُمْ عَارًا تَهْلِكُكُمْ

عَمِيمةٌ مِنْ بَدَاءٍ غَيْرِ إِسْرَارٍ
 هَلْ تَعْرِفُونَ ذِمَامَ التَّضْيِيفِ وَالْجَارِ؟
 حَتَّى تَلْقَى أَمْوَرَ ذَاتِ الْإِسَارِ
 فَيَكُنْ لَكُمْ تَدَقُّوْا عَسَى يَخْفَارِ
 وَتُحْمَرُوا إِلَيْهَا أَيَّامُ كُثْرَارِ
 يَتَذَنُّ طَرَحًا بِمُهْرَاتٍ وَأَنْهَارِ
 عِنْدَ الثِّيَوتِ خُصَمَانَا وَابْنِ سَيَارِ
 رَحَضَ الْعَوَارِكِ حَيْضًا عِنْدَ أَطْهَارِ

ومن هذا المنطلق نفسه يمكن أن نفهم إصرارَ الخنساء على قول الشعر في رثاء أخيها والتفجع عليه حتى بعد مقتله بزمان طويل، في حين أنها توقفت عن قول الشعر في رثاء أخيها معاوية بعد الأخذ بثأره، مع أنها جمعت بينه وبين صخر بعد ذلك في عدة قصائد وإن يكن مجمل شعرها الذي وصلنا سُخَّرَ لِرثاء صخر وحده. ومن هنا نفهم وظيفة شعر الخنساء أيضًا، فالشعر يؤدي وظيفةً تحريريةً معقدة. ولعل هذه الصفة للخنساء ولشعرها هي التي جعلت القدماء يحكمون لها بتقدمها وبجودة شعرها. قال ابن أبي طاهر^١: "كانوا يقولون: أجودُ أشعار النساءِ أشعارُ الموتوراتِ الحاضاتِ على الطلبِ والدُّحُولِ، والمُعِيرَاتِ في ذلكِ بالتقصيرِ، والثَّاكَلَاتِ المؤبَّنَاتِ. وأشعرُ النساءِ في الجاهليةِ والإسلامِ خنساءٌ، وهي ثُمَاضُرُ بنتُ عمرو بنِ الشريدِ السُّلَمِيَّةِ، ولها أشعارٌ مشهورةٌ وأخبارٌ مذكورةٌ. فمما قالت في التحريضِ وعيرت فيه بالتقصيرِ في قولها لَمَّا قُتِلَتْ بِثُوْرَةٍ بَنُ سَعْدِ بْنِ ذُبْيَانَ أَخَاهَا

^١ طهغور، أحمد بن أبي طاهر: بلاغات النساء، ص ٢٣٢، والدُّحُولُ هي الفُكْر.

معاوية بن عمرو تحرّض أخاها صخرًا على الطلب بذيّه:

لا تَقْلُنْ بُنِي فَرْزَارَةَ إِمَّا قَلْبِي فَرْزَارَةَ وَالْكَلاِبَ سَوَاءُ
وَدَعَ الْعَالِبَ غَفْهَا وَسَمِيْنَهَا مَا فِي الْعَالِبِ مِنْ أَخِيكَ وَلَاءُ
وَعَلَيْكَ مُرَّةٌ إِنْ قُلْتِ، وَإِمَّا قَتَلْتُكَ مُرَّةٌ إِنْ قُلْتِ شِفَاءُ

الخنساء الموتورة التي لم يُؤخذ بثأر أخيها لا تنفكُ تنظم الشعر محاولةً تعويضَ نفسها عن الفقد، وكأنها تملأُ بالشعر مساحةً نفسيةً فارغةً مؤلمةً، هذا من جانب، ومن الجانب الآخر يُصبحُ الشعرُ مُعادلاً موضوعياً للحياة نفسها. ولعلّ هذه هي أكثرُ مسائل الشعر تعقيداً؛ فهو ليسَ رثاءً للفقيد حسب، وإنما مُغالبةٌ لفقده الذي جسّدَ قهرَ الموتِ له ولعاقبيه، وتصويرٌ جماليٍّ للفقيد وخِصاله الحميدة التي تؤيّدُ حقّه في الأخذِ بثأره، ومُطالبةٌ حثيثةٌ لإنجازِ العاداتِ والمواثيقِ التي تقتضي الأخذَ بثأره؛ فإذا قصّرت القبيلةُ عن ذلك فإنّها لا تستحقُّ الحياةَ الحرّةَ الكريمةَ، بل تكونُ جديرةً بالهوانِ كمن يُجدّعُ أنفه وتُقطعُ أذناه ليكونَ دليلاً على ذلّه وهوانه على الناس. القصيدة بهذا المعنى تكتسبُ شرعيّتها لا من جماليّاتها حسب، ولكن من قدرتها الفدّة على إنجازِ التوازنِ النفسي لدى الذاتِ الفرديةِ الشاعرة، وتحقيقِ الجراكِ للذاتِ الجمعيّة في القبيلة لتصونَ نفسها ومقدّراتها وتحمي موقعها في وجودِ البقاء فيه للأقوى^١:

أَقْسَمْتُ لَا أَلَسُّكَ أَهْبِي قَصِيْدَةً لَصَخْرٍ أَخِي الْفَضَالِ فِي كُلِّ مَجْمَعٍ

^١ شرح ديوان الخنساء، ص ٥٧.

لَدَيْكَ سُلَيْمٌ كَهْلُهَا وَغُلَامُهَا وَجُدَّعٌ مِنْهَا كُسْلٌ أَسْفَرٌ وَمِسْمَعٌ

ومع أَنَّ أشعار الخنساء في التَّحْرِيفِ على الأخذ بثَّارِ صخرٍ كثيرة، وهي تمثِّلُ قَمَّةَ الشَّعْرِ التحريضيِّ كما تقدَّم عند القدماء، فإنَّها لم تنجَحْ فيما يبدو في تحقيق الأثر المطلوب؛ ويبدو أَنَّ قبيلَتَها بعدَ أن فقدت فُرسَانَ آلِ الشَّريدِ: أباهَا عمرًا، وأخويها مُعاويةَ وصَخْرًا، قد فقدت قُدْرَتَهَا على اللِّتَالِ ومُناجزةِ الأعداء. ولعلَّ الأبياتَ التاليةَ من شعر الخنساء تدلُّ على مقدارِ ما بلغت قبيلَتُها بعدَ آلِ الشَّريدِ من هَوَانٍ، فَهُم يَكْثُرُونَ من الوُعودِ الفارغةِ، يقولونَ ولا يفعلونَ، ويهمُّونَ ولا يُحرِّكونَ ساكنًا. ولعلَّ هذا وحدهَ كَانَ يُثِيرُ أَلَمًا شديدةً في نفسها. وتُظْهِرُ الأبياتُ أَنَّ بعضهم كَانَ يسخِرُ من سُخْرِيَّتِهَا منهم، بل يشتمُّونَ بأخيها صخرٍ الذي وارهَ التَّرابَ، وهي تُحِيلُ الشَّماتَةَ عليهم، فهم الأحياءُ الموتى إزاءَ أخيها الميتِ الحيِّ بما كَانَ له من خِصَالٍ وما خَلَفَ وراءَهُ من ذِكْرِ حَمِيدٍ^١:

وَلَدَ أَسَانِي حَلِيثٌ غَيْرُ ذِي طِيلٍ	مِنْ مَعْصَرٍ رَأَيْتُهُمْ لَدُنَّا تَهَامِيمُ
إِنَّ الشَّجَاعَةَ الَّتِي حَدَّثْتُمْ اعْتَرَضَتْ	عَلَفَ اللَّهُمَّ لَمْ تُسَوِّغْهَا الْبَلَاءِ عِمُ
إِنْ كَانَ صَخْرٌ تَوَلَّى فَالْثُّمَاتُ بِكُمْ	وَلَمْ يَشْمَتْ مِنْ كَالَتْ لَهُ طُومُ

وقد عمدت الخنساء إلى تضخيم صورة أخيها صخر، مع ما ذكره شارح ديوانها من أَنَّهُ كَانَ يَتَمَتَّعُ بكثيرٍ من الخصال الحميدة، وذلك لتحقيق الأثر المُبتَغَى في سامعيها من قوِّها لِيُبايروا إلى الأخذ بثَّارِهِ، ومن غيرِهِم في المحافل لِيُشارِكُوها

^١ هرح ديوان الخنساء، ص ٧٩.

حُزْنُهَا وَأَلْهَا نَتِيجَةً فَقْدَهُ فَتَحْضَفُ مِمَّا أَصَابَهَا. وَفِي هَذَا السِّيَاقِ نَجِدُهَا تَرَكَّزُ عَلَى الصِّفَاتِ الَّتِي أَفَادَتْ مِنْهَا الْقَبِيلَةُ بِصُورَةٍ خَاصَّةٍ، وَالْخِصَالِ الَّتِي افْتَقَدَتْهَا بَعْدَ أَنْ فَقَدُوهُ؛ فَكَأَنَّهَا تَعْبِيزُهُمْ بِأَنْ لَا رَجُلَ فِيهِمْ بَعْدَهُ يَتَمَتَّعُ بِمَا كَانَ عَلَيْهِ صَخْرٌ مِنْ سَجَايَا، وَتُثِيرُ فِي نُفُوسِهِمُ الْحَمِيَّةَ لِيَكُونُوا مِثْلَهُ. وَمِنْ هَذِهِ الصِّفَاتِ:

أ. الْفُرُوسِيَّةُ وَالتَّجَدُّ وَإِتْقَانُ فُنُونِ الْقِتَالِ:

إن الجفاف والجذب ووعورة الحياة هي التي حددت القيم الأخلاقية عند العرب، فشعور العربي بالضعف أمام قوة الطبيعة وقسوتها هو الذي فرض عليهم تقديس القوة والبسالة، وهو الذي جعلهما مبدأ من مبادئ السيادة عنده^١. هكذا تغدو أيام الفقيـد (صخر) سلسلة من البطولات، فإذا كان شأنه أيام السلم اللهُو والكَرَمَ وَدَبِجَ الذَّبَائِحَ وإطعام الضَّيْفَانِ، حيث يجد الوقت الذي يخلو فيه لنفسه ولصحبه، فإن له أياما أخرى يكرس فيها وقته وجهده للدفاع عن القبيلة وحمايتها، فإذا كنا قد عرفنا الكرم مظهرا من مظاهر البطولة، فكَذَلِكَ كَانَ الدِّفَاعُ عَنِ الْقَبِيلَةِ فضيلة من أعلى فضائل هؤلاء القوم، وشرفا يسعون إلى تحقيقه^٢.

فالبطل الحقيقي تتمثل فيه صفات المروءة والبسالة والفداء ونكران الذات، ويقتضي تحقيق هذه المعاني في المجتمع الجاهلي القبلي الانصياع لإرادة الجماعة، وهي بالضرورة تنبثق من مجتمع لم يكن الفرد فيه قادرا على العيش مستقلا بذاته

^١ العشماوي، محمد زكي: قصايا النقد الأدبي بين القدم والحديث، ص ١٢٦.

^٢ العشماوي، محمد زكي: قصايا النقد الأدبي بين القدم والحديث، ص ١٧١.

ولذاته، فالفرد في المجتمع القبلي خلية حية في بناء عضوي متكامل. ومن ثم كانت القبيلة بمثابة المجتمع الصغير الذي يتعاون كل أفرادها على الحفاظ عليه والإبقاء على تماسكه، حتى يضمن الحياة في مواجهة الطبيعة بكل ما فيها من قسوة وتحذ وعنف^١. في ظل هذا المناخ تموت الفردية أو تكاد، ولا تقوى على البقاء، ومن هنا جاءت العصبية القبلية التي لعبت الدور الأكبر في الإغارة والحروب، وهو ما كان يؤدي بدوره إلى انتشار عادة الأخذ بالثأر، تلك العادة التي انتشرت بين العرب في الجاهلية انتشارا جعلها تقرب من أن تكون حالة عقلية مزمنة^٢. وهي لا تلبث تذكرهم إفضاله عليهم بفروسيته خاصة؛ ذلك لأنهم بعد فقده أصبحوا يواجهون أمورا لا قدرة لهم على مواجهتها بفاعلية^٣:

بِئْسَ سُلَيْمٌ، أَلَا تَكُونُ فَارِسَكُمْ خَلَّى عَلَيْكُمْ أَمُورًا ذَاتَ أَمْرٍ؟

ولعل تركيزها على خصال الفروسيّة يعبر عن رغبتها في أن تثير في القبيلة الرغبة للتّحليّ بمثلها؛ فالحرب كانت مطوعة لصخر كائما هي ناقة يحلبها هو في سهولة وتمتنع على الآخرين، بل تسقيه حليبها وتسقيهم دما. وهو خير بالخيل التي تعد عند العربيّ الجاهليّ كفة التّرجيح للنّصر، الغارة بالخيل غارة ناجحة دائما، وهي تبره وتنقذ رغباته وتطيعه إذا أقسم عليها أن ينال من أعدائه. وهو ملعب الرّماح حتّى إنّه أصاب الحرب برُمجه فأقرت له مكرهه بالفروسيّة

^١ العشماوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القدم والحديث، ص ١٧٣.

^٢ العشماوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القدم والحديث، ص ١٧٦.

^٣ شرح ديوان الحسان، ص ٤٩.

والإقدام. وهو الصُّبورُ على أهوالِ الحربِ إذا دارتِ رحاها^١:

عَيْنِ أَلَا فَايَكِي لَصَخِرٍ بِبِرَّةٍ	إذا الخيلُ من طولِ الوجيفِ اقشعرتِ
إذا زَجَرُوهَا فِي الصَّرِيحِ وَطَابَقَتْ	طِائِقَ كِلَابٍ فِي الْمِرَاسِ وَهَرَّتِ
هَذَذَتْ عَصَابَ الْحَرْبِ إِذْ هِيَ مَانِعٌ	فَالْقَتِ بِرِجْلَيْهَا مَرِيًّا فَسَدَّتِ
وَكَاثَتْ إِذَا مَا رَامَهَا قَبْلُ حَالِبٌ	تَقَفَتْ بِإِزَاغِ دَمَا وَاقْطَطَرَتْ
وَكَانَ أَبُو حَسَّانَ صَخَرًا أَصَابَهَا	فَارْغَتْهَا بِالرَّمْحِ حَتَّى أَلْهَرَّتِ
كِرَاهِمَةً وَالصَّبِيرُ مِنْكَ سَجِيَّةٌ	إِذَا مَا رَحَى الْحَرْبِ الْقَوَانِ اسْتَدْرَتْ
خَلَفَتْ عَلَى أَهْلِ اللِّوَاءِ لَوْضَعَنَ	فَمَا احْتَشَكَ الْخَيْلُ حَتَّى أَبْرَتْ

وهكذا نفهم كيف تُضفي الخنساءُ على صخرٍ صفةَ الحامي الذي لولاه لَفَزَا الأعداءُ الدِّيارَ، وقتلوا ونهبوا وأسروا وسَبَّوا النِّساءَ. إِنَّ هذه الصِّفةَ ليست متعلّقة بالذَّاتِ الشَّاعرة وحدها، أو ببني الشَّريد، إنّما هي عامّةٌ للقبيلة كلّها: أهله الأقربين، والحيّ جميعاً، والجيران، والضيوف، والنَّازِلين بالحيّ من الأعراب، وليس من شكٍّ في أنّ هذا التّفصيلَ مقصودٌ لذاته أولاً بغرضِ الاستقصاء، وثانياً بهدفِ تحريضِ هؤلاء جميعاً على الثَّأرِ له. لقد تقدّم في الحديث عن شعريّة الفقد أنّ الخنساءَ كانت ترى في صخرٍ حاميتها الخاصَّ حينَ تظعنُ إلى بيتِ زوجها، وحاميتها من السَّبي إذا أغَارَ الأعداءُ على الدِّيارِ، وهي هنا تُحاولُ الامتدادَ بهذا المعنى خُطوةً أخرى لتجعلهُ الحامي للعشيرة وكلِّ من حلَّ بحياتها^٢:

^١ شرح ديوان الخنساء، ص ١٧ والظفر: ص ١٨، ص ٣٨، ص ٥٩، ص ٧٠-٧١.

^٢ شرح ديوان الخنساء، ص ٧٢.

يَقْسِفُ وَيُخَمِّي إِذَا مَا اعْتَزَى إِلَى الشَّرَفِ الْبَاذِخِ الْأَطْوَلِ
يُحَامِي عَنْ الْحَمِيِّ يَوْمَ الْحِفَا ظِي وَالْجَارِ، وَالْعُشْفَى، وَالْأَزَلِ

وبالطريقة نفسها، وكما كَانَ صَخْرٌ حِصْنًا لَهَا ولأبنائها الأيتام، فهي تذكّرهم
بأنه كَانَ حِصْنًا للعشيرة كلّها، لا لَهَا وَحْدَهَا مع أيتامها؛ وما دَامَتْ هيَ بِفَقْدِهِ قد
أَصْبَحَ حِصْنُهَا مِنْكَسِرًا، فهي تريدُ أَنْ تُلَمِّحَ لَانْكَسَارِ حِصْنِ العشيرة كلّها^١:

قَدْ كُنْتَ حِصْنًا للعشيرة كلّها وَخَطِيئَتُهَا عِنْدَ الْمَمَامِ الْأَصْمَرِ

ب. العِفَّةُ وَحِمَايَةُ الْأَعْرَاضِ:

تُعْمَنُ الْخُنْسَاءُ فِي الْبِنَاءِ عَلَى مَا أَسَّسَتْ مِنْ صِفَةِ الْفُرُوسِيَّةِ وَالنَّجْدَةِ وَالْحَيِّبَةِ،
وَتَسْتَغْلُ كُلُّ مَعْنَى يُمَكِّنُ لَهَا تَوْظِيفَهُ. وَإِذَا كَانَ إِحْسَاسُ الْعَرَبِيِّ فِي الْجَاهِلِيَّةِ
بِالْعِرْضِ وَالشَّرَفِ يَتَأَتَّى مِنْ حَرَصِهِ عَلَى أَلَّا تُسَبَّى امْرَأَتُهُ فِي قِتَالٍ، فَإِنَّ الْخُنْسَاءَ
الَّتِي تَشْرَبَتْ الثَّقَافَةَ الْجَاهِلِيَّةَ آنَ ذَاكَ كَانَتْ تَعِي تَمَامًا أَهْمِيَّةَ هَذِهِ الْمَسْأَلَةِ فِي
التَّحْرِيزِ. إِنَّ صُورَةَ صَخْرِ الْفَارِسِ الَّتِي تَرَسُمُهَا الْخُنْسَاءُ لَا تَكْتَمِلُ إِلَّا إِذَا كَانَ
يُوظَّفُ فُرُوسِيَّتَهُ وَإِتْقَانَهُ لِفُنُونِ الْقِتَالِ فِي الدِّفَاعِ عَنِ الْجَمِيِّ وَمَنْ يَحِلُّونَ فِيهِ، لَا سِوَمَا
النِّسَاءِ. هَكَذَا نَرَاهُ يُغِيثُ النِّسَاءَ اللَّوَاتِي يَتَخَلَّى عَنْهُنَّ الْأَقْرَبُ خَوْفًا مِنَ الْمَوْتِ
بِسُيُوفِ الْأَعَادِي، يَعُودُ صَخْرٌ لِيَلْبِّيَ الْهَاتِفَاتِ خَوْفًا مِنَ الْوُقُوعِ فِي السَّبْيِ، فَهُوَ
يَذُبُّ عَنْ أَعْرَاضِهِمْ وَيُحَامِي عَنْ نِسَائِهِمْ فِي الْحُرُوبِ حَتَّى عِنْدَمَا يَجْبِرُهُمُ الْخَوْفُ

^١ شرح ديوان الحماسة، ص ٢٩.

على الفرار من القتال^١:

ومن لعلنة جلّسٍ أو هالفةٍ يوم الصّباح فرسانٍ مغاويرٍ
فرّ الأقارب عنها بعدما ضربوا بالمشرقية ضرباً غير نزيهرٍ
واسلمت بعد لقفو البيض واعصفت من بعد لذة غمشٍ غير مقثورٍ؟

وتُلحُ الخنساءُ في مواطن متعدّدة من رثائياتها على هذه الخصلة من خصال
صخر الفارس، ولعلّها كانت تُدرك أكثر من غيرها قيمتها الفنيّة فضلاً عن قيمتها
الاجتماعيّة، وتأثيرها العميق في نفوس سامعيها؛ ولهذا تُفصّل في رسم صورة هؤلاء
النسوة وقد أصابهنّ الدُعر يوم الحرب، فكشفنّ أذيالهنّ راغبات في الهرب خشية
الوقوع سبائاً^٢:

وبعضٍ منعّت غداة المعيا ح تكشِفُ للروّع أذيالها

ولأنّ حياة العرب لم تكن كلّها حرباً وقيّالاً، فإنّ الخنساء تركّز على صفة
العفة عند صخر حتّى في أيام السّلم، والعفة من صفات الفرسان الكمّلة، فإذا كان
يُثور حويّة للدّفاع عن أعراض رجال قبيلته في الحرب، فإنّه يظلّ عفيف النّفس عن
أعراضهم في السّلم. ولعلّ هذه الصّفة موجودة في شعر الفرسان خاصّة، ومن يُراجع
شعر عنتره يجدّه يفتخرُ بتعفّفه أيضاً عن الجارات. إنّ هذه إحدى الخصال التي
كان عربُ الجاهليّة يُحبّونها، ويطمحون إلى تحقيقها في المجتمع؛ فهم غالباً ما

^١ شرح ديوان الحسان، ص ٣٨.

^٢ شرح ديوان الحسان، ص ٧٧.

يخرجون للصَّيد أو الغزو أو التجارة أو الأسواق، وقد فرضت طبيعة البيئة أيضاً مثل هذه الصفة وأعلنت من شأنها^١:

لَمْ تَرَ جَارَةً يَمْشِي بِمَاحِيهَا لِرَيْسَةٍ حِينَ يُغْلِي بِئْسَ الْجَارُ

إنَّ الدِّفَاعَ عَنِ النِّسَاءِ فِي الْحُرُوبِ يَمَثُلُ قِمَّةَ صِفَاتِ الْفُرُوسِيَّةِ وَالنَّجْدَةِ، فَهُوَ تَجَسُّدٌ لِلْمَحَافِظَةِ عَلَى الْكِرَامَةِ، وَالْكَرَامَةُ بِالنِّسْبَةِ لِلْعَرَبِيِّ حَيَاتُهُ كُلُّهَا، وَضِياعُ الْكِرَامَةِ بِالسَّبْيِ لَمْ يَكُنْ يُصِيبُ الَّذِي تُسَبَّى نِسَاؤُهُ فَقَطْ، وَأَمَّا كَانَ عَارًا يَلْحَقُ بِالْقَبِيلَةِ كُلِّهَا، وَيَظَلُّ وَصْمَةً ذُلًّا لَا تُفَارِقُهَا أَبَدًا.

ت. الجُودُ وَالْكَرَمُ:

كان للطبيعة كذلك دورها في توليد الشعور بالحاجة إلى واجب مقدس هو واجب الضيافة، فهذه الأرض الصحراوية الممتدة الواسعة عندما تضيق بجفافها ووعورتها وجدها بأحد من هؤلاء البدو فإنه لا يعدم أن يجد العون والجوار وحسن الضيافة عند الكرّماء منهم، فهو خلق ولدته الطبيعة، والإخلال به فضيحة وعار وجريمة أخلاقية تتنافى مع الخلق العربي^٢. لقد فرضت البيئة العربية ضرورة التحلّي بصفتي الفُروسية والكرّم، وأعلنت من شأنهما فلا يبلغ قيمتهما لدى العربي قيمة أخرى، ومن هنا نفهم لماذا دأبت الخنساء على ذكر هاتين الصفتين معاً في كثير من أشعارها، وفي بعضها كانت تُعَيِّرُ قَوْمَهَا بَعْدَ أَنْ عَادُوا مِنْ دَفْنِ أَخِيهَا

^١ شرح ديوان الحماسة، ص ٢٢.

^٢ العشماوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص ١٢٦.

صخر^١:

أَمْطِعْكُمْ وَحَايِكُمْ تَسْرَكُمُ لَدَى غَيْرَاءَ مِنْهُمْ رَجَاهَا؟
لَيْتَكَ عَلَيْكَ قَوْمًا لِلْمَعَالِي وَلِلْهَيْجَاءِ، إِيَّاكَ مَا فَتَاهَا

لقد عُرفَ الجُودُ عندَ العربِ في فصلِ الشتاءِ بصورةٍ خاصّةٍ، وكانَ الكُرماءُ منهمُ يبذلونَ أموالهمَ للفقراءِ الذينَ تضيقُ بهمُ الأحوالُ في هذا الفصلِ، فبرُدُ الصحراءِ شديدٍ، وإذا لم ينزلِ المطرُ أصابهمُ الجَدْبُ والقحطُ، فهلكتِ ماشيتُهمُ لقلةِ العشبِ والماءِ، ولم يكونوا قادرينَ على الخروجِ للصَّيدِ، هنا يظهرُ الجُودُ والكرمُ. وقد نُضيفُ إلى ما تقدّمُ أنَّ العقودَ الخمسةَ الأخيرةَ التي سبقتِ الإسلامَ شهدتِ ظاهرةَ انتشارِ الصَّعاليكِ في المجتمعِ الجاهليِّ؛ وهي دالّةٌ على طبقيّةٍ حادّةٍ، فضلاً عن دلاليتها على انتشارِ الفقراءِ المُعذّبينَ بكثرةِ وقلةِ الأغنياءِ، نتيجةَ الرِّبَا.

وكما كانَ صخرٌ جَوَادًا كريماً مع أخيه وأيتامها، يشاطرُها ماله ثلاثَ مرّاتٍ، ويجسّدُ الغوثَ لها ولأهله، فلا يبخُلُ عليها وعليهم، فإنّنا نجدُه في شعرِ الخنساءِ يبذلُ العونَ للمحتاجِ غداةَ هبوبِ رياحِ الشمالِ واشتدادِ الصقيعِ، ويُغيثُ الملهوفَ ويُجيرُ المستجيرَ، وهذه من أعمالِ البطولةِ، فلا تنحصرُ دلالتها عندَ مجردِ الكرمِ وحده، كما لا تُكسبُ صاحبها صفةَ الجودِ فحسب، وإنما فيها من الفروسيةِ والبطولةِ ما لا يقلُ عن معانيِ الاستبسالِ في القتالِ^٢. من المهمّ أن نتفهّمَ اقترانَ سائرِ

^١ شرح ديوان الخنساء، ص ٨٧.

^٢ المصماوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص ١٣٧.

الصفات المتعلقة بالنخوة والتجدة والكرم والضيافة بعضها مع بعض، فالغروسيّة في الحرب، وهذه في السّلم^١:

على صخر، وأي فشق كصخر	لعمان عالٍ غلبني بوثر
وللخصم الألد إذا تعدى	ليأخذ حق مفهور يقنر
وللأضياف إذ طرّفوا هذوا	وللكلّ المكّل وكلّ مسفر
إذا نزلت هم سنة جماد	أبي الذرّ لم تكنغ بغتر
هناك يكون غيث حيّا تلاقى	لدهاء في جناب غير وغر

لقد برعت الخنساء في عقد قران بين عدّة صفات لصخر قوامها الغروسيّة والكرم، وهي لم تنس قط هدفها من إضفاء هذه الصفات عليه؛ ذلك لأنّها تُقيم طرفي هذه الثنائية التكامليّة في إطار البيئة الجغرافيّة القاسية ومجال البيئة الاجتماعيّة التي كان صخر فتاها بدون منازع. وتداب على تذكير قوبها بما كان له من فضل عليهم ساخرة من تقاعسهم عن طلب ثاره ممّن أفقدوهم من كان يُصنّج الأعداء بالغارات مُضمرًا لها خيلهُ، ومُسيرًا فيها إبله، ومع انشغاله بالحرب وشؤونها فإنّه لم يتناس وقاية فتياه حرّ الهجير، بل يظللهم بثوبه. إنّه يسارهم حين يعمرون ويصيبهم الدهر بجوانحه، ويظلّ تركيز الخنساء على هذه الثنائية التي لازمتها في شعرها: جوادًا في السّلم، باسلًا في الحرب؛ حلّوا حين تُطلب حلاوته، ومُرًا إذا ما اقتضت الظروف ذلك، وليست (كان) في أوّل كلامها بغرض

^١ شرح ديوان الخنساء، ص ١٢٣ والظر: ص ٢٩، ص ٤١، ص ٤٢-٤٣، ص ٥٨، ص ٦٩.

التشبيه، لكنها تعنيف وتهكم لاذعان^١:

كَانَ ابْنُ عَمْرٍو لَمْ يُصَبِّحْ إِهَارَةً	بِغَيْلٍ، وَلَمْ يُغَوَّلْ لِحَالِبٍ طُمْرًا
وَلَمْ يَجْرِ إِخْوَانُ الصَّفَاءِ وَيَكْتَسِي	عَجَاجًا أَلَارُكُهُ السَّنَابِكُ أَكْثَرًا
وَلَمْ يَنْهِنِ لِي حَرَّ الْمَوَاجِرِ مَرَّةً	لِفَتَيَسُو ظِلًّا رِدَاءً مُحْتَرًا
لَبَكُوا عَلَى صَخَرِ بْنِ عَمْرٍو، فَإِنَّهُ	يَسِيرُ إِذَا مَا التَّهَرُّ بِالنَّاسِ أَعْسَرًا
يُجُودُ وَيَحْلُو حِينَ يُطْلَبُ عَمْرَةً	وَمُرًّا إِذَا يَغْيِي الْمَرَارَةَ مُعْقَرًا

وينبغي التذكير هنا بأن الكرم والجود صورة من صور مغالبة الموت بالحياة؛ فمن يجود بماله على الفقراء الهلكى الجائعين، ويذبح من إبليه فيقطعهم، إنما يحافظ على حياتهم بما يبذل، وهذا يُناظرُ مُحافظته على حياة قومه بفروسيته وبراعته في القتال، فضلاً عن حمايته لنسائهم وأعراضهم. وما من شك في أن الخنساء قد عانت بعد موت صخر مُعاناةً مادية؛ لأنها فقدت مُعِيلاً لها ولأيتامها، وهي تريد من قومها أن يتخلّقوا بأخلاقه، وعلى الأقل أن يتخلّق أبناء صخر بأخلاق أبيهم. وهي عندما تُضفي صفات الجود والكرم على أخيها، فإنها تستحضر بذلك الحياة التي كانت مُقَمَّعةً بها أيام كان على قيد الحياة، ولعل هذا كان يخفّف من مُعاناتها نتيجة فقده.

ث. فُروسيّة الكلمة دفاعاً عن القبيلة والمظلومين:

منذ كان العرب والكلمة عندهم تُناظرُ السيف؛ بل إن قولهم المأثور: "جُرُوحُ

^١ شرح ديوان الخنساء، ص ٣٦، والطبر: ص ٣٧.

السَّانِ تَبْرَأُ قَبْلَ جِرَاحَاتِ اللِّسَانِ"، وَقَوْلُهُم: "الرُّءُ بِأَصْفَرِيهِ: قَلْبِيهِ، وَلِسَانِيهِ"، وَقَوْلُهُم: "الرُّءُ مَخْبُوءٌ تَحْتَ لِسَانِيهِ"، لَقَدْ دُلَّ دَلَالَةً وَاضِحَةً عَلَى قِيَمَةِ الْكَلِمَةِ فِي الْمَجْتَمَعِ الْعَرَبِيِّ قَبْلَ الْإِسْلَامِ. وَمَنِ الْجَدِيرُ بِالذِّكْرِ أَنَّ الْبَلَاغَةَ وَالْفَصَاحَةَ كَانَتَا تُمَثِّلُ عَمُودًا مِنْ أَعْمَدَةِ الشَّخْصِيَّةِ الْعَرَبِيَّةِ الْكَامِلَةِ، فَالْخَطِيبُ وَالشَّاعِرُ يَجَسَّدَانِ صَوْتَ الْقَبِيلَةِ، وَبِهِمَا كَانَتَا تُدَافِعُ عَنْ أَحْسَابِهَا وَأَنْسَابِهَا، وَتُنَظَرُ الْخُصُومُ وَتُجَادَلُ لَهُمْ. وَمِنْ هُنَا كَانَتَا الْفَصَاحَةُ وَالْبَلَاغَةُ فِي الْكَلَامِ، وَالْقُدْرَةُ عَلَى ارْتِجَالِهِ، مِنْ صِفَاتِ الْكَمَلَةِ، إِضَافَةً إِلَى الْفُرُوسِيَّةِ وَالْكَرَمِ وَالْحَيَّةِ وَاتِّقَانِ فُنُونِ الْقِتَالِ وَالْكِتَابَةِ وَغَيْرِهَا.

. وَإِذَا كَانَتَا الْحُرُوبُ تُخَاضُ بِالْأَسْلِحَةِ مِنْ سَيْفٍ وَرِمَاحٍ وَسِهَامٍ وَقِسِيٍّ، فَإِنَّ الْمُجَادَلَاتِ وَالْمُنَظَرَاتِ وَالْمُنَافَحَاتِ الَّتِي كَانَتَا اللُّغَةُ وَسِيلَتَهَا الْأَسَاسِيَّةَ، وَسِلَاحَهَا الرَّئِيسَ، كَانَتَا بِمَثَابَةِ الْحُرُوبِ أَيْضًا. فِي كِلْتَا الْحَالَيْنِ ثَمَّةٌ مُنْتَصِرٌ إِمَّا بِالْحِجَّةِ وَالْبَلَاغَةِ فِي الْمُنَظَرَاتِ، أَوْ بِالسَّلَاحِ فِي الْحُرُوبِ. وَلَا شَكَّ فِي أَنَّ مُقَارَعَةَ الْحِجَّةِ بِالْحِجَّةِ تَسْتَدْعِي وَجُودَ رِجَالٍ مُجَرَّبِينَ حُكَمَاءَ عَاقِلِينَ بُلْغَاءَ نَوِي رَأْيٍ وَبَيَانٍ، وَهَذِهِ كُلُّهَا تُمَثِّلُ قُوَّةً تُعَادِلُ قُوَّةَ الْأَسْلِحَةِ إِنْ لَمْ تَكُنْ تَفُوقُهَا^١.

لَقَدْ كَانَ صَخْرٌ فِيمَا وَصَفَتْهُ الْخَنَسَاءُ خَطِيبًا مُفَوَّهًا، بَلْ كَانَ خَطِيبَ قَوْمِهِ فِي بِلَاطِ الْمُلُوكِ، هُوَ الَّذِي يُنَافِحُ عَنْهُمْ، وَهُوَ الَّذِي يَقُومُ بِمَقَامِهِمْ، وَيُجَادِلُ ذُوئِهِمْ لِتَحْصِيلِ حُقُوقِهِمْ^٢:

^١ المشماوي، محمد زكي: قطايا الفلذ الأدبي بين القديم والحديث، ص ١٧٣.

^٢ شرح ديوان الخنساء، ص ٧١.

لقد كُنتَ جَسَدًا لِلْعَشِيرَةِ كُلِّهَا وَخَطِيئَتُهَا عِنْدَ الْمَمَامِ الْأَمِيرِ

لكنّها وصفته بأنّه كان شاعرًا كذلك، وما أوردته المصادر من شعره يدلّ على أنّه كان جيّد الشعر قليله، وذلك أدعى له، فالفرسُ الجوّادُ المقاتلُ الخطيبُ لا يحترِفُ الشعرَ، إنّما يقولُ منه عَفْوُ الخاطرِ ما يعنُّ له منه، ولا يتفرَّغُ له لأنّ ثمة ما يشغله عنه وعن تحكيكه وتنقيحه. بل إنّ لصخرٍ كما تذكّرُ الخنساءُ أشعارًا تفلُّ الحديدَ وتقطعُ الأسلحةَ وتفتّتُ الجبالَ^١:

وَقَالَتِ مَعْلُ حَمْلُ السَّيِّئِ	وَبَقِيَ وَهْلُكَ مَنْ قَالَهَا
زَجَرْتُ فَارَسَاتِهَا غَرَبَةً	وَجَمَجَمْتُ فِي الصُّدْرِ إِهْمَالَهَا
تَقْدُ السُّلَاحَ كَقَدِّ الْأَيْدِ	م، لا ينطقُ القاسُ أمثالها
تَقْدُ الذُّرَابَةَ مَنْ يَذْبُلُ	أَبَتْ أَنْ تُفَارِقَ أَوْعَالَهَا
سَمِعْتُ بِهَا قَالَهَا الْأَوَّلُونَ	فَقَرَرْتُ تَنْطِقُ أَمْثَالَهَا

ويَتصلُ بهذا من قريبٍ أنّ صخرًا كان حاسمًا في شأنِ الخلافاتِ التي يمكنُ أن تنشأَ بينَ النَّاسِ في مجلسه، وأنّه كان قادرًا على دَفْعِ الأذى عن المظلومين، فهو لا يسمحُ بانتقاصِ أحدٍ من جُلُساتِهِ، هذا فضلًا عن قيامه بشؤونِ جيرانِهِ وأصحابِهِ حينما يحلّ بهم خُطوبُ فادحة، ولا يُصيبُ أحدًا في مجلسِهِ أيُّ أذى من جُلُساتِهِ الآخرين، فكلُّهم عنده سواء، ولا تُنطقُ العوراءُ وهو قريب، فهو حليمٌ عاقلٌ رَفِيقٌ

^١ ديوان الخنساء بشرح الطب، ص ١٠٦-١٠٨، وانظر: شرح ديوان الخنساء، ص ٨٦.

حَصِيفٌ مَّتَقْدُ الذَّهْنِ حَاضِرُ الْبِدِيهَةِ^١:

وَمَنْ لِمُهُمْ حَلٌّ بِالْجَارِ فَادِحٌ وَأَمْرٌ وَهْيٌ مِنْ صَاحِبٍ لَيْسَ يُرْتَقِعُ
وَمَنْ لِيَجْلِسَ مُفَحِّشٍ لَجْلِسِهِ عَلَيْهِ بِجَهْلٍ جَاهِلٌ يَتَسَرَّعُ
وَلَوْ كُنْتُ حَمًا كَانَ إِطْفَاءُ جَهْلِهِ بِجِلْمِكَ فِي رِفْقِي وَجِلْمُكَ أَوْسَعُ

إِنَّ دَفْعَ صَخْرِ لِلظَّلَمِ عَمَّنْ يَظْلِمُهُمُ الْأَقْوِيَاءُ، وَمَدَافَعَتُهُ عَنِ الْمُسْتَضْعِفِينَ الَّذِينَ يُنْزَلُ بِهِمْ حُصُومُهُمُ اللَّذُّ أَفْطَحَ الْجَرَائِمَ بِانْتِهَابِ حُقُوقِهِمْ، صِفَةً مَلَاظِمَةً لَصَخْرِ فِي شَعْرِ الْخُنْسَاءِ. وَغَيْرُ خَافٍ أَنَّ هَذِهِ الصِّفَةَ دَالَّةٌ عَلَى حُجَّتِهِ الْبَالِغَةِ، وَجُرَاتِهِ فِي مُوَاجَهَةِ الْخُصُومِ وَمُقَارَعَتِهِمْ بِالْحِجَّةِ وَالْبِرْهَانِ؛ وَهَذَا فِي حَدِّ ذَاتِهِ حَيَاةٌ تُغَالِبُ الْمَوْتَ، وَعَدْلٌ يُغَالِبُ الظُّلْمَ، وَنُورٌ يُغَالِبُ الظُّلَامَ. كَانَ صَخْرٌ جَدِيدًا بَانَ تَصَفُّهُ الْخُنْسَاءُ بِالْبَدْرِ الَّذِي يُسْتَضَاءُ بِهِ، وَبِأَنَّهُ (عَلَّمَ فِي رَأْسِهِ نَارَ) يُضِيءُ لِلسَّالِكِينَ سُبُلَهُمْ فِي اللَّيْلِ طَرِيقَهُمْ. تَقُولُ^٢:

عَلَى صَخْرِ رَأْيٍ لَقِيَ كَصَخْرِ لِمُومٍ كَرِهِيَّةٍ وَطِعَانٍ جَلَسِ
وَلِلْخُصَمِ الْأَلَدُ إِذَا تَهَدَّى لِيَاخُذَ حَقَّ مَظْلُومٍ بِقِنَسِ

ج. صفات أخرى متممة:

إِنَّ مَا تَقَدَّمَ مِنْ تَرْكِيزِ الْخُنْسَاءِ عَلَى صِفَاتِ الْفُرُوسِيَّةِ وَالنَّجْدَةِ وَاتِّقَانِ فُنُونِ الْقِتَالِ، وَالْكَرَمِ وَالْجُودِ، وَالْعِفَّةِ وَحِمَايَةِ الْأَعْرَاضِ، وَفُرُوسِيَّةِ صَخْرِ دِفَاعاً عَنْ

^١ شرح ديوان الخنساء، ص ٥٤.

^٢ شرح ديوان الخنساء، ص ٤٩.

المظلومين وتحصيلاً لحقوق العشيرة، خِصالٌ تُثيرُ في العشيرة شُجونَ فقيها لغارسها، وهي خِصالٌ كريمةٌ كانت حقيقيّةً غيرَ مُتوهّمة، أي إنّ الخنساء لم تتزيّد فيها، وإنّ تَكُنْ قد لجأت إلى تضخيمها والإعلاء من شأنها فنّياً في شعرها لأنّها تعرفُ قيمتها الكبرى في المجتمع العربيّ الجاهليّ. لكنّ ثمةَ صفاتٍ أخرى لصخرٍ لا تقلّ عن هذه قيمةً، خاصّةً في البيئة الاجتماعيّة الجاهليّة التي لم تَكُنْ تعرفُ حدوداً للهوِ والمتعة واللذة عند الرّجال، وهي بيئةٌ كانت الحياة فيها قائمةً على مبدأ القوّة واندغام الفرد بالقبيلة اندغاماً كليّاً.

كان تعاطي الخمر مثلاً شائعاً بين العرب في الجاهليّة، ولم يكن يتحاشاها إلاّ قلةٌ قليلةٌ منهم. ولم يكن للشرب عندهم حدّ يقفون عنده، لكنّ بعضهم من أهل العقل والمروّة كانوا يابّون ذهاب الخمر بمقولهم ومروءتهم، فإذا شربوا الخمر أخذوا منها بقدرٍ لا يفقدون معه القدرة على الإدراك والتّمييز. وتذكّر الخنساء صخراً بهذه الصّفة، فهو ليسَ معنّ يذهبون عقولهم إذا شربوا، فلا يُفحشُ في القول، ولا يلغو بكلام هذرٍ فيبوح بما يُسيءُ إليه أُمّامُ النَّاسِ، بل يصبرُ عن شربها ويوطدُ النَّفسَ على الوقوف عند حدّ، وهي صفةٌ جليلةٌ تُظهرُ مروءته ومُحافظته على عقله وهيبته^١:

وإنّ تلقّهُ في الشُّربِ لا تلقى فاحِشاً . ولا لاكِنّا عِقْدَ السَّرَائِرِ والصُّبْرِ

وتُضيفُ الخنساءُ صفةً أخرى إلى هذه الخصلة من خِصال صخر، فهو ليسَ

^١ شرح ديوان الخنساء، ص ٢٩.

فاحشًا ولا بذية القول في حال صحوه أيضًا؛ يصون لسانه عن شتم الأقربين كما يصونه عن الأبعدين أيضًا، وهي بذلك تذكرهم بما كان من حسن سجاياه معهم، ولو أنه كان لعائنًا فاحشًا بذية القول، يشتم أهله وأقاربه لما كان بوسعها أن تُطالبهم بالتأثر له، فالقبائل كانت تخلع من يسيء إليها، وتتحاشى أصحاب الألسنة البذيئة^١ :

ولا يقوم إلى ابن العم يشتم ولا يلدب إلى الجارات تغويدا

ومن خصال صخر التي ذكرت بها الخنساء قومها وسامعيها سماحتها، ووفاءه بعهوده وعقوده، فهو لا ينقض عهدًا، ولا ينكث وعدًا، بل يفي وإن يكن الغدر شيمة بعض الناس في بيئته. إن الساحة والوفاء وتجنب الغدر كانت ذوات قيم عليا في المجتمع العربي الجاهلي، وهي خصال مبنية على علاقة الفرد بالمجتمع؛ وحري بمن كانت هذه خصاله أن تحرص العشيرة على احترامه حيًا وميتًا، واحترامها له في موته أن تثار له إن كان قتل غدرًا كصخر^٢ :

سمع خلافة، جزل مواهبه وإني اللام إذا ما معشر غدروا

من الجدير بالذكر أن الخنساء لم تكن تُفرد صفة واحدة من هذه الصفات في القصيدة الواحدة إلا فيما ندر، ويبدو أنها حين كانت تفعل ذلك كانت تنظر إلى

^١ شرح ديوان الخنساء، ص ٢٠.

^٢ شرح ديوان الخنساء، ص ٣٧.

الظُروفُ المُحيطةُ بها؛ فلعلّها كانت تركّز في الشّتاءِ وأوقاتِ الجَدبِ على صِفاتِ
الجُودِ والكرمِ وإيواءِ الفقراءِ وإطعامهم، ولعلّها كانت تستغلُّ ظُروفَ الحُرُوبِ
والوقعاتِ والمحافلِ الجامعةِ لذكرِ صِفاتِ القُروسيّةِ والنّجدةِ وإتقانِ فنونِ القتالِ،
ويمكنُ أن تُذكرَ قومها بما كانَ من حَيِّيتِهِ وعِفَّتِهِ ودِفَاعِهِ عن أعراضِهِم حينَ تَبَدُّرِ
من أحدهمِ بادرَةً سيئةً في هذا الشّانِ... غيرَ أنَ القارئَ يجدُ هذه الصّفاتِ، أو
أكثرَها، مُجمّعةً في القصيدةِ الواحدةِ، بما يَشِي بِرغبتها المُلحّةِ لتذكيرِهِم دائماً
بخصالِ فقيديها، وتوسيعِ دائرةِ الفقدِ ليعمُّهم جميعاً، هذا من جانب، ومن جانب
آخر فإنّ اجتماعَ هذه الصّفاتِ معاً في القصيدةِ الواحدةِ يُعدُّ تجسيداً شعريّاً
لاجتماعِها في صخرٍ واقِعاً، فكانَ الخنساءُ كانت تسعى إلى استحضارِهِ بكلِّ ما فيه،
وتُحاولُ من خلالِ ذلكِ التّأثيرَ في نُفوسِ قوِميها لعلّهم يؤدّونَ واجِبَهُم تُجاهَهُ بالتّأثيرِ
له، وتُجاهِها بالتّخفيفِ من آلامِ فقيديها له. ومن ذلكَ قولُها تصفُهُ وتُحثُّ القبيلةَ
على تذكّره^١:

هُوَ الْفَقَى الْكَامِلُ الْحَامِي حَقِيقَتُهُ	مَاوَى الظَّرِيكَ إِذَا مَا جَاءَ مُنْعَابُهَا
يَهْدِي الرَّعِيلَ إِذَا ضَاقَ السَّبِيلُ بِهِم	لَهَذَا التَّلِيلِ لَصَعْبِ الْأَمْرِ رِكَابُهَا
أَجْمَدُ حَائِثُهُ وَالْجُودُ عِلَّتُهُ	وَالصَّدَقُ حَوَازِلُهُ إِنْ قَرِلَتْ هَابُهَا
خَطَابُ عِفْلَةٍ فَرَاغَ مُظْلِمَةٍ	إِنْ هَابَ مُعْطِلَةٌ سَأَى لَهَا هَابُهَا
حَالُ الرُّبَاةِ قَطَاعُ أَوْدِيَةٍ	شَهَادَةُ الْحَيَّةِ لِلوَقْرِ طَلَابُهَا
سُمُّ الْعُدَاةِ وَفَكَالُ الْعُنَاةِ إِذَا	لَاقَى الْوَعَى لَمْ يَكُنْ لِلْمَوْتِ هَبَابُهَا

^١ شرح ديوان الخنساء، ص ٢٦؛ النظر: ص ٤، ص ٥، ص ٥٥.

الفقد وتشكيل القصيدة

إذا كانت الخنساء قد انطلقت من عالم مُؤسَّسٍ للشعر يقوم على تقاليد فنيّة ووسائل في الأداء، فإنّها لا شك كانت راعيةً في التحديث والتّجديد والتّفوّق وتطوير نموذجها الشعري^١، وقد يكون دافعها في هذه الرّغبة أمرين أساسيين هما: أولاً فرادة التجربة، ويدلّ عليها عمق إحساسها بالفقد الذي تعبّر عنه بشعرها، والآخر أنّها امرأة شاعرة تسعى للتّفوّق على شعراء كثيرين من الرجال. ويبدو للباحث أنّها كانت واعية تماماً بهذين الأمرين، ويتميّزها على غيرها، وأهم دليل على ذلك محاورتها مع النّابغة الذبياني في سوق عكاظ في الطائف، حين أنشدته فقال لها^٢:

”ما وجدت ذات مثناةٍ أشعر منك، ولولا أنّ أبا بصير أنشدني آثفاً، قلّلتُ إنك أشعر من حضّر السوق“، فقالت: ”لا وأبيك، ولا ذا خُصيّين“^٣

كانت الخنساء تُعبّر عن تجربة الفقد بعين، وتنظر بالأخرى نحو هدفٍ أساسيٍّ آخر؛ إنّه التّمييز بإطلاق. وقد تحتاج مثل هذه المُجادلة إلى عناصر ترفدها وتؤكدّها، لكنّ النّاظر في محاورتها مع النّابغة يستنتج ذلك بيسر، فضلاً عن التّدقيق في اتّخاذ الخنساء لباساً معيّناً بعد فقد أخيها صخر، وتسويّمها لناقيتها، واتّخاذ صدارها من شعر، وحلق شعر رأسها... لقد أدخلت نفسها في طقوس ما غادرتها، وأدخلت معها متلقّي شعرها في هذه الطّقوس. وقد يُعاخذ هذا أيضاً أنّها كانت تُنافس العرب بمصيّبتها، وتدّعي أنّها أكثرهم فقداً، وقد تقدّمت المحاورّة التي جمعتها مع هند بنت عتبة بعد معركة بدر.

^١ يوسف، حسني عبد الجليل: علم البمع بين الاتباع والابتاع، ص ٢١. استكمال التوليد

^٢ شرح ديوان الخنساء، ص ٩-١٠، والظر: الشعر والخنساء، ص ٢٤٤.

وعندما نقول إنها كانت تسعى إلى التميز، فإنَّ القصدَ من ذلكَ يمتدُّ في اتجاهين: أحدهما يخترقُ إلى داخل الذاتِ الشاعرةِ الفارقةِ عميقاً بما يعوضُها ويخففُ عنها؛ أي لعلَّه يُرضي غُروراً ذاتياً حينما تتفوقُ على شعراءَ من الذكور الذين رأت أمثالهم في قومها يقعدونَ عن طلبِ ثارِ أخيها، وعرفتُ بوجودِ أمثالهم في قبيلةِ قاتلي أخيها، فكأنَّها تحقِّقُ انتصاراً على هؤلاء جميعاً، وتحقِّقُ بذلكَ امتداداً لأخيها في الحياة. والآخرُ ينبثقُ امتداداً في الأفقِ المكانيِّ لعلَّه يهزُّ نفوسَ أولئك المتخاذلينَ عن طلبِ الثأر، وفي الأفقِ الزمانيِّ الذي يحفظُ ذكْرَ أخيها صخرٍ على مدى الأيام، فكأنَّها تخلِّده بأشعارها ما دامَ ذِكْرُه الحسنُ يدورُ على السنةِ النَّاسِ.

كانَ لا بُدَّ للخنساءِ إذنَ من أن تتفوقَ، وكانَ مطلباً ذاتياً عندها أنْ تُجودَ في أشعارها، ومطلباً موضوعياً يُجبرُها على السَّعيِ للتغلبِ على الشعراءِ الذكور. ويبدو لنا أن سِرَّ تفوقِ الخنساءِ يكمنُ في فهمها لكونِ الشعرِ العربيِّ ظاهرةً صوتيةً شفويةً قبلَ كلِّ شيءٍ، وأنَّه كانَ يُنشَدُ إنشاداً ويُغنى غناءً. لعلَّ الخنساءَ قصَّدتَ قصداً إلى تسويمِ هودجها ولبسِ ثيابِ الحدادِ على صخرٍ وحلقِ شعرها ولبسِ صدارِ صُوفٍ خشن، وقيل إنها علَّقت نعلَيْها على صدرها... ولعلَّها أرادتَ إلى تحقيقِ الأثرِ المطلوبِ في النَّفوسِ بتحقيقِ توافُقٍ مُذهلٍ بينَ لُغَةِ الكلمةِ ولُغَةِ الجسدِ والمظهرِ العامِّ؛ بل لعلَّ ذلكَ المظهرَ كانَ يُمكنُها من الإنشادِ بطريقةٍ متميِّزةٍ لأنَّه يهيئُها ويهيئُ نفوسَ سامعيها لتلقِّي ما تُنشدهُ أو تُغنيهِ من بُكائياتِها.

وإذا تأملنا علاقة شعر الخنساء بالبدیع، وعلاقة البدیع بحُزنها وفقدِها، وجدنا أنَّ الحُزنَ الحقیقی الواقعی لدى الخنساء تحوّل بعدَ مدّة من الزّمن إلى تجربة شعریّة في المقام الأوّل، وهو شعر غنائيّ. إنَّ الحُزنَ لدى الخنساء تجربةٌ غنائية، أي إنّنا أمامَ غناء للأحزان. وإذا دقّقنا النّظر وجدنا شعرها مُحاولَةً للانتقالِ بآلامها وأحزانها من عالم المشاعر والأحاسيس إلى عالم الشّعْر بما له من خصائص وقواعد؛ أي إنّها رغبت في تجسيد آلامها وأحزانها بالشّعْر الذي يُصبحُ في هذه الحالة تحقيقاً بالفعل لما هو كامنٌ بالقوّة في الذاتِ الشاعرة.

إنَّ البدیعَ الذي لا يُطلَبُ لذاته، يُمثّلُ شعراً في الشّعْر، ونظماً في النّظم، وغناءً في الغناء. ويتصلُ البدیعُ بوصفه هندسةً لغويّةً اتّصلاً وثيقاً بطبيعة الشّعْر من حيث كونه "هندسةً حُرُوف وأصواتٍ تُعَمَّرُ بها في نفوس الآخرين عالماً يُشابهُ عالمنا الداخليّ، والشّعراء مهندسون لكلّ منهم طريقته في بناء الحُرُوف"^١. إنَّ الشّاعرَ الجيّدَ يستطيعُ أن يمثّلَ للمعنى صوتياً من خلال استخدايه للتقطيع والتّقسيم والتّكرار والجناس والطّباق، بحيثُ نرى تناسُباً بين المحتوى المعنويّ والبنية الصّوتيّة للنّصّ، وهذا من أدقّ فنون البدیع بما يسمّيه الدّارسون أونوماتوبيا، أو التّمثيل الصّوتي للمعاني^٢.

^١ يوسف، حسني عبد الجليل: علم البدیع بين الاتباع والابتداع، ص ٢٥.

^٢ قباني، نزار: الشعر قبليل العصر، (مصر: مكتبة مدبولي، د.ت)، ص ٣٩.

• الطِّبَاقُ والمَقَابِلَةُ:

الطِّبَاقُ والمَقَابِلَةُ تَجْميْدٌ لُغَوِيٌّ حَقِيقِيٌّ لِحَالَةِ الْفَقْدِ؛ وَلَيْسَ غَرِيبًا عَلَى شَعْرِ الْخَنَسَاءِ أَنْ يَسُوْدَهُ هَذَانِ الْفَنَانِ الْبَدِيعِيَّانِ، فَهَمَا يُمَثِّلَانِ ثُنَائِيَّةَ الْحَيَاةِ وَالْمَوْتِ، وَالْوُجُودِ وَالْعَدَمِ، وَالْقُوَّةَ وَالضَّعْفَ، وَالْعِزَّةَ وَالذُّلَّ،... إِلَى غَيْرِهَا مِنَ الثَّنَائِيَّاتِ الَّتِي عَاشَتْهَا الْخَنَسَاءُ مَعَ أَخْوِيهَا وَأَبْيَها نَهْرًا، ثُمَّ بَعْدَ أَنْ بَادُوا وَفَقَدَتْهُمْ. هَذَا فَضْلًا عَنْ أَنَّ الطِّبَاقَ والمَقَابِلَةَ يُمَثِّلَانِ نَوْعًا مِنَ الْإِيقَاعِ الْمَعْنَوِيِّ لِلُّغَةِ، وَهُوَ إِيْقَاعٌ مِنْ أَنْمَاطِ الْمَوْسِيقَى الدَّاخِلِيَّةِ الذَّهْنِيَّةِ الَّتِي تُثِيرُ فِي الْمَتَلَقِّي إِحْسَاسَهُ بِتَضَادِّ الْوُجُودِ الْإِنْسَانِي فِي ذَاتِهِ، وَلَعَلَّ الْمَقَابِلَةَ بِصُورَةٍ خَاصَّةٍ تُضْفِي عَلَى الشَّعْرِ بَعْدًا إِيْقَاعِيًّا يعمِّقُ الْإِحْسَاسَ بِشَعْرِيَّةِ الشَّعْرِ. وَتَسْتَغْلُ الْخَنَسَاءُ الطَّاقَاتِ اللَّغَوِيَّةَ وَالذَّلَالِيَّةَ لِلطِّبَاقِ والمَقَابِلَةِ، فَهِيَ تَوْظِفُهُمَا تَوْظِيفًا إِبْدَاعِيًّا حَيْثُمَا تَسْتَقْصِي بِهِمَا صِفَاتِ الْفَقِيدِ صَخْرَ خَاصَّةً؛ فَهُوَ كَرِيمٌ يَعْطَا فِي حَالَتِي الْهُسْرِ وَالْعُسْرِ^١:

مِنْ الْحَزَمِ فِي الْعِزَاءِ، وَالْجُودِ وَالنَّدَى لَدَى مُلْكِهِ عِنْدَ الْهِسَارَةِ وَالْعُسْرِ

وَيَتَّصِلُ بِهِذَا مِنْ قَرِيبٍ مَا كَانَتْ تُحَاوَلُ إِضْفَاءَهُ عَلَى أَخْيَها صَخْرَ مِنْ صِفَاتِ الْفُرُوسِيَّةِ وَاتِّقَانِ فُنُونِ الْقِتَالِ. إِنَّ الطِّبَاقَ والمَقَابِلَةَ يُوْدِيَانِ هُنَا وَظِيفَةً تَفْصِيلِيَّةً اسْتِقْصَائِيَّةً تَجْمِيلِيَّةً، فَكَأَنَّ صَخْرًا فِي هَذِهِ الصُّورِ يُمَاطِلُ صُورَةَ الْإِلَهِ الْجَاهِلِيِّ الْمَعْبُودِ؛ إِنَّهُ النُّعْمُ أَيَّامَ الْبُؤْسِ^٢، وَهُوَ يَضُرُّ وَيَنْفَعُ^٣، وَهُوَ الْقَادِرُ عَلَى إِشْعَالِ نَارِ

^١ ديوان الخنساء، ص ١٨٧ والنظر: ص ١٠٥، ص ١٦٠.

^٢ ديوان الخنساء، ص ٢٠٠.

^٣ ديوان الخنساء، ص ١٦٤.

الحرب وعلى إطفائها أيضاً^١، وهو عالي البناء إذا ما قصر الباني^٢، وكفاه إحداهما يشدُّ بها على السلاح في القتال، والأخرى يتحلَّبُ منها الجودُ والندى والخير^٣، وهو فتى السنُّ كهلُ الحلم^٤، وقد سادَ عشيرتهُ أمرًا في سنِّ الشَّباب^٥، وتجدها تبلغُ بهذا حدَّ الفجعيةِ عندما تُقارَنُ بينَ نمطي حياتها في ظلِّه، وبعدَ فقده^٦:

ألا يا صخرُ، إن أبكيتَ عيني لقد أضحكَنِي ذمِّراً طويلاً
دَفَقْتُ بِكَ الْجَلِيلَ وَأَنْتَ حَيٌّ فَمَنْ ذَا يَدْفَعُ الْخَطْبَ الْجَلِيلَا؟
إِذَا قَلْبُكَ الْكُوءَ عَلَى قَبِيلٍ رَأَيْتُ بُكَاءَكَ الْحَسْنَ الْجَمِيلَا

وتعمدُ الخنساءُ إلى نوعٍ من المزاوجةِ حينَ تستخدمُ أكثرَ من فنٍّ بديعيٍّ في تركيب واحد، أو في مجموعةٍ من أبياتٍ، ولعلَّها بهذا تسمى إلى التَّخفيف من الإحساس بكلِّ فنٍّ على حدة، وكأنَّها تستغلُّ الطَّاقات التعبيريةَ بما يقربُ الشعر من أفيقاعِ السِّيمفونيِّ للمعاني، حيث تتأزَّرُ وسائلٌ متنوِّعة من أداء المعنى في وَحدةٍ إيقاعيَّةٍ واحدةٍ؛ طامحةً إلى بيانِ استقرارِ حالِ عشيرتها في السَّلم والحرب، وصنْعِ فرسانِها في الحاليتين، فضلاً عن إتقانِهم لفنون القتال، وهي هنا تتحدَّث عن عشيرتها الأقربين جدًّا، وكأنَّها تذكِّر قومَها والمتلقين بما كانت عليه حالهم قبلَ

^١ ديوان الخنساء، ص ٢٣٥.

^٢ ديوان الخنساء، ص ٢٤٧.

^٣ ديوان الخنساء، ص ١٤٠، ص ٢٥٠.

^٤ ديوان الخنساء، ص ١٦، ص ٢٥٧.

^٥ ديوان الخنساء، ص ٢٢٢.

^٦ ديوان الخنساء، ص ٢٢٥-٢٢٦.

الفقد^١:

ببيض الصَّفاحِ وشفرِ الرِّماحِ لِبِالْبَيْضِ صَرَبًا وبالسُّمْرِ وَخَرَا
جَزَزْنَا لَوَاصِي فُرْسَانِهَا وَكَأَلُوا يَظْثُونَ أَنْ لَا تَجَزَا
وَلَلْبَسِ فِي الْحَرْبِ لَسَجَ الْحَدِيدِ وَنَسَحَبَ فِي السَّلَامِ خَرَا وَقَزَا

وتوظَّفُ الخنساءُ الطَّباقَ والمقابلةَ في مقامٍ آخرٍ جديرٍ بال العناية ، هو رغبُها في جعلِ مصيبتها الخاصةَ عامَّةً تشملُ الجميعَ ، وتتَّسعُ لتشملَ مظاهرِ الطَّبيعةِ الأرضيةِ والسَّمَوِيَّةِ. إِنَّ هَذَيْنِ الْفَتَيْنِ الْبَدِيعِيَيْنِ يَتَّصِلَانِ عَلَى نَحْوِ وَاضِحٍ فِي شَعْرِ الْخَنَسَاءِ بِصَرَاعِ الْإِنْسَانِ فِي مُوَاجَهَةِ الزَّمَانِ وَالْمَوْتِ ، وَذَلِكَ فِي إِطَارِ الرُّؤْيَا الْجَاهِلِيَّةِ الَّتِي كَانَتْ تَفْتَقِرُ إِلَى الْإِحْسَاسِ بِغَائِيَّةِ الْوُجُودِ وَسَرْمِدِيَّةِ الْكُونِ. وَلَعَلَّ التَّقَابُلَ هُنَا يَكْشِفُ عَنْ أبعادٍ دراميَّةٍ فِي الْقَصِيدَةِ ، حَيْثُ يَتَضَمَّنُ إِحْسَاسًا بِالْخِيَالِ وَالْأَلَمِ وَالرَّفْضِ النَّفْسِيِّ وَالْعَقْلِيِّ لَمَّا كَانَ يَبْدُو فِي مَنْظُورِ الْجَاهِلِيِّ عِبَثِيَّةً وَضِياعًا. هَكَذَا ، نَجِدُ مُصِيبَةَ الْخَنَسَاءِ فِي صَخَرٍ قَدْ خَصَصَتْ وَعَمَتْ ، وَنَجِدُهَا مُصِيبَةً عَظُمَتْ وَجَلَّتْ^٢ ، وَهِيَ لَا تَجِدُ رُزْءًا مِثْلَ رُزْنِهَا بِأَخِيهَا لَا عِنْدَ الْجَنِّ وَلَا الْإِنْسِ^٣ ، وَالشَّمْسُ بِفَقْدِهِ كُسِفَتْ ، وَالْقَمَرُ لَمْ يَنْسَقِ ، وَتَبْكِيهِ الْإِنْسُ وَالْجَنُّ تُعِينُ الْبَاكِينَ السَّاهِرِينَ عَلَى الْبَكَاءِ^٤ ، ... لَكِنْ أَحَدًا لَمْ يَبْلُغْ بِهِ الْفَقْدُ مَقْدَارَ مَا بَلَغَ بِالْخَنَسَاءِ الَّتِي بَاتَتْ تَذْكُرُهُ فَلَا تَنْسَاهُ أَبَدًا ، إِذَا أَشْرَقَتِ الشَّمْسُ تَذَكَّرَتْ طَلْعَتَهُ الْبَهِيَّةَ ، وَإِذَا غَرِبَتْ هَاجَهَا فَقَدَهُ

^١ ديوان الخنساء، ص ١٤٣-١٤٧، والظفر: ص ١٥٥.

^٢ ديوان الخنساء، ص ٢٤.

^٣ ديوان الخنساء، ص ١٥٥.

^٤ ديوان الخنساء، ص ١٢٤.

اتَّصَالَ وثيقٌ بالرَّغْبَةِ في إبرازِ قِيَمَةِ صَخْرِ العِلِّيَّةِ عن أَقْرَانِهِ، فهو مميِّزٌ عَنْهُمْ جميعاً بفعاله، ولا يَرْضَى أَنْ يَقِفَ بِطُمُوحِهِ عِنْدَ مَا يَنَالُونَ هُمْ، بل يَعْلُو وَيُصْعَدُ حَتَّى أَبْعَدَ مِمَّا يُتَخَيَّلُ؛ وهذا في غَايَةِ التَّجَوُّيدِ وَالْعُلُوِّ الدَّالِّ عَلَى رِفْعَةِ الشَّانِ، حَتَّى لَكَانَ الْقَوْمُ يَعْتَمِدُونَ عَلَيْهِ فِي الْمَلَامَاتِ وَالْمُهَمَّاتِ الصَّعْبَةِ وَهُوَ أَصْغَرُهُمْ سَيِّئاً، بِمَا يُوَكِّدُ كَوْنَهُ سَيِّئاً بِالْوَرَاثَةِ، وَأَنَّهُ جَدِيرٌ بِأَنْ يَفْتَقِدُوهُ هُمْ أَيْضاً^١:

إِذَا الْقَوْمُ مَلُّوا بِأَيْدِيهِمْ	إِلَى الْجَدِيدِ مَدُّ إِلَيْهِ يَدَا
فَسَالَ السَّيِّ فَوْقَ أَيْدِيهِمْ	مِنْ الْجَدِيدِ ثُمَّ مَضَى مُصْجِداً
يَكْلَفُهُ الْقَوْمُ مَا عَالَهُمْ	وَأَنْ كَانَ أَصْغَرَهُمْ مَوْلِداً
تَرَى الْجَدِيدَ يَهْوِي إِلَى بَيْتِهِ	يَرَى أَفْضَلَ الْكَسْبِ أَنْ يُحْمَداً
وَأَنْ ذُكِرَ الْجَدِيدَ الْقَيْئُ	تَأَلَّزَّ بِالْجَدِيدِ ثُمَّ ارْتَدَى

أَمَّا الْمُبَالِغَةُ، وَصِيغُ الْمُبَالِغَةِ فِي شَعْرِ الْخُنْسَاءِ، فَهِيَ ظَاهِرَةٌ تَكَادُ تُصِيبُ شِعْرَهَا كُلَّهُ، وَتَتَكَرَّرُ بِأَطْرَافِ مُبَالِغٍ فِيهِ، وَلَيْسَ الْأَمْرُ فِي هَذَا غَرِيباً، بَلْ إِنَّ صِيغَ الْمُبَالِغَةِ بِتَنَوُّعِهَا تَمَثَّلُ ظَاهِرَةً صَوْتِيَّةً شَدِيدَةً الْوَقْعَ فِي آذَانِ السَّامِعِينَ، لَا سِيَّمَا أَنَّ الْخُنْسَاءَ فِي الْعَادَةِ تَقْرَنُ بِهَا ظَاهِرَةٌ صَوْتِيَّةٌ أُخْرَى هِيَ حُسْنُ التَّقْسِيمِ. وَلَعَلَّ الْقَارِئَ فِي شِعْرِهَا يَجِدُ تَكَرَّارَ صِيغِ الْمُبَالِغَةِ مِنْ أَكْثَرِ الظَّوَاهِرِ دَوْرَاناً فِيهِ، فَهِيَ لَا تَخْرُجُ مِنْ صِيغَةٍ إِلَّا لَتَدْخُلَ فِي أُخْرَى، وَأَكْثَرُ صِيغَتَيْنِ تَتَكَرَّرَانِ هُمَا صِيغَتَا (فَعَالٌ، وَفِعْعَالٌ). وَتَسْتَغْلُ الْخُنْسَاءُ الطَّاقَةَ التَّعْبِيرِيَّةَ لِصِيغِ الْمُبَالِغَةِ اسْتِغْلَالاً مِثَالِيّاً فِي مُحَاوَلَةِ اسْتِقْصَاءِ صِفَاتِ

^١ شرح ديوان الخنساء، ص ١٦.

صخر بصورة خاصة، ومن ذلك قولها^١:

حطابٌ مخفلة، فراجٌ مظلمة إن هابٌ معزلة سئى لها بابا
حمالُ الريبة، قطاغٌ أودية شهداؤُ الحجة للوثرِ طلابا
سُمُ العداة، ولكاكُ العنافة، إذا لاقى الوغى لم يكن للموتِ هبابا

• الالتفات:

وهو التنبُّه في استعمال الضمائر في الكلام المتتابع، فالشاعر يُخاطبُ ثم يحكي عن الغائب، ثم يتكلَّم عن نفسه، ثم ينعَتُ غيره، ثم يُخاطبهم، ولعلَّه أحياناً يعزِّلُ ذاته الشاعرة فيوجِّه الخطاب إليها بوصفها مستقلة عنه. وقد عُدَّ الالتفات من الظواهر اللغوية التي تُثير الدهشة في المتلقي، وتنقله من حال إلى حال، وتُثير شهيقه للتلقي وتستفزُّه للاستماع.

وقد أدَّى في شعر الخنساء أكثر هذه الوظائف. بل إنَّ القارئ يجدُ الخنساء تتوجَّه بالخطاب إلى نفسها مستخدمة ضمير المُخاطبة وكانَ ذاتها مُفارقة لها، وهذا يسوِّغُه فقدُّها وشدةُ فجيعتها، وكانَ الذاتُ أصبحت موضوعاً لها تتأمَّلُه وتناقشُه وتُحاورُه، ثم تنتقلُ للحديث عن نفسها مستخدمة ضمير المتكلمة فيما يشبه العودة إلى الذات في خطوبة قريبة من التأمل الفلسفي، ثم تتحدَّث عن صخر باستخدام ضمير الغائب دون أن يعود الضمير على مذكور سبقه، وكانَ صخرًا

^١ شرح ديوان الخنساء، ص ٢، والنظر: ص ٤٢-٤٣، ص ٥٨، ص ٦٧؛ ديوان الخنساء، ص ٧٥، ص ٨٨٢-٨٨٣، ص ١٠٩-١١٠.

حاضر مذكور دائماً فإذا أُضِيرَ فلأنَّ كلَّ شيءٍ يدلُّ عليه، وبلي ذلك استخدامها ضميراً يعودُ على عينيها، ثم إلى استخدام أسلوب تجاهل العارف (تبكي خُناس) وكأنها تتحدَّث عن امرأةٍ أخرى سواها، ولكنها في كلِّ بيتٍ من أبياتها الآتية تستمدُّ ضمائرَ تعودُ على (خُناس) الغائبة افتراضاً، والحاضرة ضمناً، ويأتي الدهرُ غائباً، ثم تُخاطبُ قومها بخطابٍ عن أخيها الغائب^١:

ما هاجَ عينك، أم بالعين عوار؟	أم ذرقتَ مَذْ خَلتَ من أهلها الدار؟
كانَ عيني لأكراه إذا خطرت	فيضُ يسيلُ على الخدينِ مِثْرا
تبكي لصخرٍ هي العُبرى، وقد ولَّهت	وذوكة من جديده الثربِ استار
تبكي خُناسَ فما تفكُّ ما عمَّرت	لها علمه ركينٌ وهبي وفُتار
تبكي خُناسُ على صخرٍ وحقُّ لها	إذا رآها الدهرُ، إنَّ الدهرَ ضرار
لا بدَّ من مئةٍ في صرْفها عِبر	والدهرُ في صرْفه حَوْلٌ وأطوار
قد كانَ فيكم أبو عمرو يسودكم	نعم المَعصمُ للسَّاعينِ نصَّار
صلبُ التحيرةِ وقابٌ إذا منقوا	وفي الحروبِ جريءُ الصِّدرِ مهْزار

• حُسنُ التقسيم:

وحُسنُ التقسيم ظاهرةٌ صوتيةٌ في الشعر، ذلك لأنَّ الشاعرةَ تجعلُ البيتَ أقساماً تُسهِمُ بصورةٍ كثيفةٍ جليَّةٍ في إيجادِ إيقاعٍ داخليٍّ إضافةً إلى الإيقاعِ الخارجيِّ المتمثِّلِ في الوزنِ والقافية، وإذا أضافت إليها التقفيةَ الدَّاخليةَ بينَ تلك الأقسامِ ظهرَ

^١ ديوان الخنساء، ص ٧٣-٧٥؛ وانظر أمثلة أخرى: ص ٩٣، ص ١١٠-١١٣، ص ١١٤.

البيت الشعري في هيئة وحدات موسيقية منسجمة كأنما هي المازورات الموسيقية في اللحن الواحد. وتتصل ظاهرة حسن التقسيم في شعر الخنساء بمحاولتها استيعاب صفات أخيها صخر واستقصائها، فهي لا تذر ألقاظ البيت تترى متعاقبة يحكمها نسق الوزن الشعري وحده، إنما تجعل كل قسم من أقسام البيت مخصوصاً بصفة من الصفات، وأحياناً تفصل في الصفة نفسها فتستقصي تنوعاتها المعنوية. ولا شك أن استيفاء الأقسام يمثل أيضاً نوعاً من التفسير والتوضيح. وإذا نظرنا من جانب آخر إلى حسن التقسيم في ضوء المفهوم الكلي للنص، لا وحدة البيت أو البيتين، نجد أن استيفاء الأقسام كان نمطاً أسلوبياً في شعر الخنساء، لكنها لم تقصره على حسن التقسيم اللفظي، أو المعنوي، إنما كانت أحياناً تبني النص كله على حسن التقسيم فيما يشبه أن يكون بناءً تراكمياً للقصيدة كلها، تبنيتها من البداية على صفاة أو اثنتين في المطلع، ثم تجهّد في تفصيلهما واستقصائهما؛ فالبكاء يستغرق الأقسام التي توجب البكاء، والحرب وفنون القتال كذلك، ومثلها الجود والكرم؛ ولعل المثال الآتي يدل على ما تقدّم^١:

وابكي أخاك إذا جاوزت أجنابها	فابكي أخاك لأتمام وأرملها
فقدن لنا نوى سبيها وألهاها	وابكي أخاك لحبل كالقطا عصب
مجلّبت بسواد الليل جلّباها	يعلمو به سابح نهضة مراكلها
أو يستلوا ذون صف القوم أسلابا	حتى يصيخ أقواما يحارثهم
مأوى الصّريك إذا ما جاء منابها	هو الفئ الكامل الحامي حقيقتها

^١ ديوان الخنساء، ص ٢-٦، والطبر: ص ١٤٥، ص ١٤٧.

يَهْدِي الرَّعِيلُ إِذَا ضَاقَ السَّبِيلُ هَمَّ قَصْدَ السَّبِيلِ لَزُرْقِي الْمُشْمَرِ رَكَابَا
فَالْحَمْدُ خَلَّتْهُ، وَالْجَسُودُ عَلَّتْهُ وَالصُّدُقُ حَوَزَتْهُ إِنَّ فِرْلَتَهُ هَابَا

• التَّرْصِيعُ:

والترصيع أن يكون حشو البيت مسجوعا. وهو ضرب من ضروب التقسيم، وقد شبهه حسني عبد الجليل يوسف بالربعة التي كانت أحد الأشكال الشعرية التي تطورت عنها الموشحة، حيث تأتي القافية خاتمة للشطر الرابع^١. ويتكرر الترصيع بصورة لافتة للنظر في مرثي الخنساء، وقد حاول أحمد الحوفي تفسير شيوع مثل هذه الظواهر بقوله: "وإذا كانت المرأة بطبيعتها مولعة بالزينة وبالمظهر الخلاب، وتغريها الظواهر وإن ساء المخبر، فالجواهر الزائفة الحسنة الشكل المنسجمة الصوت تقع في نفسها موقعا حسنا وإن كانت قليلة القيمة"^٢. لا شك أن ما سبق نقله عن أحمد الحوفي يشكل تعريضا شائعا بالمرأة، مُفَادُهُ أنها تهتم بالشكل على حساب الجوهر، وفي هذا إجحاف لا مجال للتفصيل فيه في هذا المقام، إلا أننا نتساءل عن ظاهرة الترصيع إن كانت فعلاً خاصة بالمرأة فقط، ألم توجد في أشعار الجاهليين سوى الخنساء أيضاً، وبعدهما؟ وهل تنبئ كثرتها في شعر الخنساء عن أَنَّ الشاعرة سيئة الجوهر؟

الواقعُ أَنَّ التَّرْصِيعَ ظاهرةٌ صوتيةٌ بامتياز، وهو الذي قَادَ الخنساء إلى

^١ علم البديع بين الاتباع والامتناع، ص ٨٨، وانظر: الحوفي، أحمد: شعر المرأة في العصر الجاهلي، ص ٦٩٣، المثل، عبد الرحمن بن عثمان بن عبد العزيز: التكرار في شعر الخنساء، دراسة لغوية، ط ١، (الرياض: دار المؤلف للنشر والتوزيع، ١٩٩٩)، ص ٥١.

^٢ الحوفي، أحمد: شعر المرأة في العصر الجاهلي، ص ٦٩٣، التكرار في شعر الخنساء، ص ٥١.

توظيفها في شعرها لا سيما في القصائد التي نظمها على البحر البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن)، ومن الجدير بالذكر أن هذه الظاهرة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بشيوع صيغ المبالغة في شعر الخنساء، فضلاً عن أنها ضربٌ من حُسن التقسيم كما تقدّم. ولعلّ إيقاعيَّتها الملموسة هي التي نبّهت المتأخّرين عليها، فاتخذوها وسيلةً لتطوير الشعر في بعض أشكاله الجديدة، وقد تُضيفُ إلى هذا أنها صالحةٌ للغناء. هكذا، يمكنُ فهمُ ظاهرة الترصيع في شعر الخنساء بوصفها تعبيراً إيقاعياً باللغة عن إيقاعٍ داخليٍّ في نفس الشاعرة تُريدُ إيصاله إلى سامعيها، سعيًا لتحقيق الطرب حتّى بنشيد الحزن والقد. وقد تُحيلُ هذه الظاهرة على رغبة الخنساء الذاتية في إثارة إعجاب سامعيها بشعرها أيضاً، فهي تُحاربُ في بضارٍ استأثرَ به الشعراء الذكور، وتستغلُّ طاقة الحرف العربي الصوتية، وإيقاع الألفاظ والصيغ الصرفية في تحقيق غنائية عالية تتفوّق على ما لدى أولئك. ومن ذلك قولها الذي ينمّ على وعي بقيمة هذه الظاهرة الإيقاعية بدون أي تكلف^١:

أبسي المَظيْمَة، أت بالعَظيمة،	—	لألف الكَرَمَة، لا بكَسٍّ ولا وَاوٍ
حامي الحَقِيقَة، بسأل الودِيقَة،	—	معاي الوَسِيقَة، جَلَدٌ غَيْرُ ثِيَانٍ
طَلَعُ مَرَقَبَة، مَناعُ مَنَاقِبَة،	—	ورادُ مَشَرَبَة، قَطَاعُ القِرَانِ
شَهَادُ اللَّيْلَة، حَالُ اللَّوِيَة،	—	قَطَاعُ أودِيَة، مَسْرَحَانُ قِيَعَانِ

على أن بعض أمثلة الترصيع في شعر الخنساء قد تبدو متكلفةً وتبدو آثارُ

^١ شرح ديوان الخنساء، ص ٨٣-٨٤.

الصنعة عليها جليّة، ونظنّ أنّ مثل هذه الأمثلة إمّا أنّها ممّا قالتها الخنساء في زمانٍ متأخّر فبدا التكرار فيه واضحاً، وإمّا أنّها ناتجة عن تزيّد الرواة على ما قالت، أو نتيجة جمع أحدهم بين رواياتٍ متعدّدة للقصيد الواحد. وممّا لا شكّ فيه أنّ مساحة التكرار واسعة في المثال الآتي، لكنّ وضع التراكيب بعضها في مقابل بعضٍ يُظهر أنّ المساحة الإبداعية أكبر؛ هذا فضلاً عن وحدة الموضوع ووحدة الوزن اللتين قد تؤثّران في تكرار بعض الصور. لقد قدّمت الخنساء في بعض صورها محاولة لا بأس بها لاستقصاء عناصر الصور النوعية لأخيها صخر بطريقة الترتيب، وهي تقدّم هذه العناصر من الصورة بشكل فيه شيء من التكلف إذا تجاوزنا التحليل المتقدم، غير أنّ فائدة هذه المقاطع يجعلها نموذجاً يُحتذى مع شيء من التهذيب والتركيز على التنويع بلا تكرار^١:

قال الوبيّة، هبّاط أوديّة،	شهدأ أدبيّة، للجيش جرّار
نحار راغية، ملجاء طاغية،	فكّاك عانيّة، للعظم جبار
حامى الحقيقة، عمود أخليّة، مهـ	ليد الطريفة، نفاع وضرار
فقال سامية، وراذ طاميّة،	للمجنّد باليّة، لغنيّة أسفار
جواب قاصية، جرّار ناصية،	عقّاد الوبيّة، للخيل جرّار،
خلّو خلّوئته، فصلّ مقاشته،	فاس جمالكته، للعظم جبار
ردّاد عاريّة، فكّاك عانيّة	كهنّيقم باسل، للقرن هصار

^١ ديوان الخنساء ص ٨٦، والظر: شرح ديوان الخنساء، ص ٤٣، وأمثلة الترتيب في شعر الخنساء كثيرة.

• التكرار:

التكرار سمة أسلوبية بارزة في شعر الخنساء، ويلحظ القارئ هذه الظاهرة بلا عناء، فقصائدها بصورة عامة تكاد لا تخلو من التكرار، سواء أكان في مطالع قصائدها التي تتكرر بصورة شبه متصلة، أو في بعض الفراكيب والصّور والصّيغ الصرفية. بل إن التكرار أحياناً يكون في القصيدة الواحدة بصورة مذهشة. وترى نازك الملائكة أن هذا النوع من التكرار "جزء من الهندسة العاطفية للعبارة، يحاول الشاعر أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساساً عاطفياً من نوع ما"^١. ومن ذلك قولها^٢:

على صَخْرٍ، وأيُّ فُتًى كَصَخْرٍ لِعَانٍ عَالٍ غَلَبَتْ بِسُولِي؟
على صَخْرٍ، وأيُّ فُتًى كَصَخْرٍ ليوم كَرِهَةٍ وَسَدَادٍ ثَقَرٍ؟
وللخصمِ الألدِّ إذا تعدَّى لِيَاغِثَ حَقٍّ مَظْلُومٍ بِقَسَرٍ؟
وللأضيافِ إذ طَرَفُوا هُدُوءًا وللجَارِ المُكَلِّ وَكُلِّ سَفَرٍ؟

لكن الملاحظ أيضاً أن التكرار يكاد يكون نمطاً سائداً بين القصائد التي تُنظم على البحر نفسه، فهو في هذه الحالة يمثل ظاهرة موسيقية أيضاً فضلاً عن أنه يُعَلِّلُ برغبتها في التوكيد على المعاني التي يتضمنها. إن تحديدتها لبكائها (على صخر)، وتساؤلها الإنكاري (وأَيُّ فُتًى كَصَخْرٍ) يتكرران في شعر الخنساء في عدد من القصائد المنظومة على بحر الوافر، بل إن المعاني المتصلة بالبكاء والتساؤل تكاد

^١ قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٧٦.

^٢ ديوان الخنساء، ص ٦٧.

تتكرّر في هذه القصائد بصورة مُثيرة للتساؤل. ولعلّ تفسير هذه الظاهرة يكمن في أنّ الوزن الشعريّ يستدعي الألفاظ والتراكيب التي تُوافقه، فإذا بدأ الشاعرُ بأحد تلك التراكيب وجدّ نفسه في سياق الإحساس نفسه، وهكذا نرى هذا التركيب في قولها^١:

على صخرٍ، وأيُّ فقى كصخرٍ ليوم كرهيةٍ وطعانٍ جَلَسِ؟
وللخصم الألدُّ إذا عدّى لهاخذ حقّ مفهورٍ بقلّسِ؟
وضيفٍ طارقيٍّ أو مُستجيرٍ يُروغُ قلبُهُ من كلِّ جرّسِ؟

ثمّ تكرر هذه التركيب نفسه في قصيدة أخرى من الوزن نفسه^٢:

على صخرٍ، وأيُّ فقى كصخرٍ إذا ما التاب لم ترامِ طلاها؟
لمن للضيفِ إن هُبَّت شمالٌ مُزعزعةٌ لناوخها صباها؟

ولعلّ ظاهرة التكرار في مقدّمات قصائد الخنساء تبيّن طغيان بعض الأفكار وتسلطها على الشاعرة. فالبكاء، أو مطالبة العين، أو كلتا العينين، بالبكاء، والجود بالدموع، وعدم البخل بها وإن جفّت، تكاد مطالع قصائدها كلّها تتضمّن بعض معانيها فضلاً عن أساليبها فيها، ولعلّ قولها (يا عين)، وقولها (ألا يا عين)، أو قولها (أعيني)، يكون ممّا تواردت عليه في مطالع كثير من قصائدها. إنّ

^١ ديوان الخنساء، ص ١٥٠-١٥١.

^٢ ديوان الخنساء، ص ٢٥٠.

أسلوب النداء هنا للعين أو لكلتا العينين، ومُطابقتها بالبكاء، يجسدان سيطرة
 الفكرة على الخنساء. وهذا الأسلوب وإن كان أسلوباً متداولاً في أشعار الرثاء لدى
 الجاهليين، فإنه تركّز في شعر الخنساء بكثافة بما يعكس ترسخ إحساسها بالفقد،
 فالبكاء يخفف الحزن ويقلل من آثاره على الجسد، وجُمود العين يخلق في الذاتِ
 الشاعرة كثيراً من المعاناة النفسية التي قد لا تقوى معها على الصمود. وتوردُ فيما
 يأتي مجموعة من مطالع قصائدها^١:

يا عينُ جُودي بالدموع، المسحلاتِ السَّـوافِجِ

وقولها^٢:

يا عينُ جُودي بالدموع، المسحلاتِ السَّـوافِجِ

وقولها^٣:

يا عينُ جُودي بالدموع، فقد جفتْ عنك المَـراوِدُ

وقولها^٤:

يا عينُ، جُودي بالدموع، على الفقى القسزم الأغر

^١ ديوان الخنساء، ص ٢٥.

^٢ ديوان الخنساء، ص ٢٣٧.

^٣ ديوان الخنساء، ص ٦٠.

^٤ شرح ديوان الخنساء، ص ٣٦.

وقولها^١:

يَا عَيْنُ جُودِي بِالسُّمُوعِ الْغِزَّازِ وَابْكِي عَلَى أَرْوَغِ حَامِي السَّلْمَازِ

وقولها^٢:

أَلَا يَا عَيْنُ، فَالْمُجْرِي، وَقُلْتُ لِمَرْزِيَةِ أَصْبَتْ بِمَا تَوَلَّيْتُ

وقولها^٣:

أَعْيَيْ جُودًا وَلَا تَجْمُدَا أَلَا تَبْكِيَانِ لِمَا خَرِ الثُّلَدَى؟

وقولها^٤:

عَيْنِي جُودًا بِدَمْعِ مَنَكُمَا جُودَا جُودًا وَلَا تَعِيدَا فِي الْيَوْمِ مَوْعُودَا

وقولها^٥:

أَلَا يَا عَيْنُ، فَالْمُجْرِي بِمُنْتَرٍ وَفِيضِي فَيْضَةً مِنْ غَيْرِ كَزَرٍ

ومن الجدير بالذكر أنَّ التكرار الانفعالي يحمل وظيفة استثنائية، فالخنساء

^١ شرح ديوان الخنساء، ص ٣٨.

^٢ شرح ديوان الخنساء، ص ٩.

^٣ شرح ديوان الخنساء، ص ١٥.

^٤ شرح ديوان الخنساء، ص ٢٠.

^٥ شرح ديوان الخنساء، ص ٢٣، والنظر: ص ١، ٥، ص ٢٤، ص ٢٨، ص ٣٣، ص ٣٥، ص ٣٧، ص ٣٨، ص ٤٢، ص ٤٥، ص ٥١، ص ٥٣، ص ٥٨، ص ٦١، ص ٦٢، ... والأمل على ذلك أكثر من أن يحتاج إلى تعدادها.

كانت تسعى من خلال تكرار بعض الصّور والتراكيب إلى إحداث حالة من الحزن في نفس المتلقي؛ هذا فضلاً عن أنّه تعبيرٌ لغويّ فنيّ ناتجٌ عن صدمة عاطفية تعبر عن مد عاطفي يتطلب مشاركة وجدانية من الآخر^١. ويمكن القول إنّ التكرار هو من باب التصعيد النفسي من جراء شدة التأثير بالموضوع الذي تريد الشاعرة إيصاله إلى الآخرين بغية حثهم على المشاركة في فجيعتها^٢. ولعلّها بتكرارها اسم صخر، تجعله بمثابة المركز الذي يدور حوله الحديث، بما يجعل المراثي في دائرة قرينة جدا من نفس الشاعرة، ويؤكد حميمية وجوده في نفسها، والمراد من ذلك كله: محاولة لا شعورية للاحتيال على الموت وفرض المراثي شعوريا ونفسيا على المجتمع بصورة عامة، وعلى أبناء قبيلتها بصورة خاصة^٣.

ونجدُ التكرار في شعر الخنساء يتضمّن أساليبَ أخرى، منها الاستفهام الذي يحملُ قيمةً أسلوبيةً تأثيرية، تجذب انتباه المتلقي؛ ذلك لأنّ الشاعرة بالاستفهام تُشركُ المتلقيَ معها في الاستفهام؛ سواءً أكانَ بغرضِ طلبِ الإجابة عن السؤالِ فيه، أو بغرضِ إشراكِهِ معها في رفضِ الاستفهامِ إذا كانَ إنكارياً ليكونَ هو نفسه رافضاً وجودَ مثلِ لصخر. وقد تقدّمت أمثلةٌ دالةٌ على الاستفهامِ الإنكاريّ فيما تقدّم. ولعلّ من فضل الاستفهام أيضاً أنّه يقرب الموضوع إلى المتلقي، ويُغريه بالمتابعة والإسهام في الكشف عن حالة الحسرة والحزن، وإبراز جانب الحيرة والتردد

^١ التكرار في شعر الخنساء، ص ٥٧، والطّر: اللامي، جبار عيسى: قراءة جديدة في شعر الخنساء، ط ١، (الرياض: مؤسسة البعثة الصحفية، ٢٠٠٠)، ضمن سلسلة كتاب الرياض، العدد ٧٨، ص ١٠٧.

^٢ التكرار في شعر الخنساء، ص ٥٨.

^٣ التكرار في شعر الخنساء، ص ٥٩، قراءة جديدة في شعر الخنساء، ص ٩٥.

والقلق والخوف والاستغراب^١. ومثلُ الاستفهام فيما تقدّم من أمثلة أسلوب النداء، للقريب (بالهمزة) أو البعيد (بياء النداء). ومواضعُ النداء في شعر الخنساء لها أثرها في المتلقي، ولعلّ استهلال الكثير من مطالعها بالنداء، وهو نهج سار عليه كثير من الشعراء الجاهليين، يجعلُ المتلقي يهتزُّ لأنّه شريكٌ في الحزنِ والفقد، وقد أفادَ أسلوبُ النداء الخارجي للسّامعين أحياناً الدعوة إلى الثّار، فيما أفادَ النداء الداخليُّ للذاتِ التحسّرَ، وحقّقتِ الخنساءُ بتكرار أسلوبِ النداء تنبئةً القوم للوقوف عند الأحداث الجليّة للتأمل واتخاذ القرار، وتركيزها الخاصّ الانفعالي الداخلي الذي عبّر عن فقدها وحزنها بلوحة خارجية، ليصبح كل ما هو خارجي رمزاً لما هو داخلي^٢.

^١ التكرار في شعر الخنساء، ص ٦٦.

^٢ التكرار في شعر الخنساء، ص ٦٨.

الصورة في شعر الخنساء

يبدو لنا أنّ حُصُوصِيَّةَ الخنساء الشاعرة لا تتأتى من كونها امرأة شاعرة،
إنّما من كونها شاعرةً فاقدةً في بيئة ذُكُورِيَّة تتقبَّل أن تكونَ الشاعرةُ رثاءةً بكاءةً بما
يتوافق مع نظرة تلك البيئة لها، واستطاعت أن تبدِّ الشُعراء الذُكُور وفق تقاليدِ
الشعر التي أسَّسوها لها قبلَها. وقد نُصِفُ إلى ذلك أنّها خرجت أحياناً على تلك
التقاليد الفَنِّيَّة، ومع هذا فقد سلَّموا لها بأسبقِيَّة وتقدُّم.

لا يتأتى لنا القولُ إنّ شعر الخنساء كان محافظاً بشكل حُرْفِي على جملة
القيم والمعايير التي كانت سائدة في عصرها، فجمايلة التلقي تفترض "أن يندرج كل
أثر أدبي داخل السلسلة الأدبية التي يمثل جزءاً منها، وذلك حتى يتم التمكن من
تحديد وضعيته التاريخية، وأهميته أو دوره داخل السياق العام للتجربة الأدبية"^١.
وهكذا، قد نقف في شعر الخنساء على محطات تخالف هذا التجانس الكلي، بل
قد تكون حَقَّقَت أكثر من سمة أسلوبية نفتت من خلالها صحة الواقع المحيط بها
بإيعاز من رغبة وأمل خاصين بها. وهو ما حَقَّقَته علاقة خاصة نشأت بين لغة
مبتكرة وتجربة شعورية أعطت شعر الخنساء قيمة فنية متجددة، وهو ما وضحته
الدراسة بتلمسها عناصر الأداء اللغوي المختلفة في رثاء الخنساء، في محاولة للكشف
عن معنى أعمق من المعنى الظاهري (الانطلاق من مجال التحديد إلى مجال
التجريد)، وهو ما يملِيه علينا اتجاه القصيدة وطريقتها في التصوير.

والأهم من ذلك أننا في صور الخنساء الشعرية لا نقف عند مجرد التشابه بين

^١ سليكي، خالد؛ الشعوف، عبد المصعب؛ المامري، عز الدين: من نظرية القراءة إلى جمالية النص (٣-٤)، جريدة القدس العربي، ع

١٩٩٤/٦/٢٠، ١٩٥٩.

مرثيات ومسموعات، وإنما نتجاوز هذا للحديث عن صور إيحائية، تدفعنا إلى تجاوز المعنى الحرفي المباشر أو المعنى الظاهر إلى أبعاد أخرى، تدخلنا في صميم معاناة الشاعرة وحالتها النفسية الشعورية. ولعل صورة الناقة التي نُحِرَ جَزُورُهَا، وصُورًا أخرى عديدة في شعرها توضح هذا المنحى، فالتعاهي مع الحيوان في حزنه (الموت) يُثير جوا حزينًا كثيبًا يشتد فيه الإحساس بالمأساة والرعب أمام حقيقة الحياة؛ وإحساسًا بوحشة الحياة وقسوتها، وجزعا من فداحة الموت وفظاعته.

إنّ توظيف الخنساء للتشبيه الدائري في صورة الناقة التي فقدت جزورها، ثم أخذ جلده فحشي بالأعشاب وقرب منها، فعرفت الحيلة في ذلك، ثم جعلت تدبر وتقبل في حركة دائبة وهي تئن وتجن بصوتها حزينة، وتكظم حزنها أحيانًا في نفسه فتسبر ولا تبوح، توظيف حسي لأعمق صورة من صور التقدير في البيئة العربية البدوية. ولا ريب في أنّ هذا الأسلوب من التصوير كان موجودًا في الشعر الجاهلي، خاصة في التعبير عن الوجد الذي يُصيب العاشق من فراق حبيبته؛ وقد نقلته الخنساء إلى الرثاء في تعبير خاص عن فقدانها، والنّاطر في الطباقات المتعاقبة التي انتهت بها الأبيات الأربعة في الصورة يتنبه مباشرة على الطبيعة الثنائية المتناقضة للحياة في نظر الخنساء:

وما عَجُولٌ عَلَى بَوِّ تُطِفُّ بِهِ	لَهَا حَيْنَانٌ: إِعْلَانٌ وَإِسْرَارٌ
تَرْتَمِعُ مَا رَفَعْتَ حَتَّى إِذَا اذْكُرْتَ	فَالْمَا هِيَ الْهَالُ وَإِذْ بَسَارٌ
لَا تَسْمَنُ التَّهَرُّ فِي أَرْضٍ وَإِنْ رَفَعْتَ	فَالْمَا هِيَ لَخْنَانٌ وَلَمَسْجَارٌ

^١ اللامي: قراءة جديدة في مراثي الخنساء، ص ٢٨.

يَوْمًا بأوجدَ مَنِّي يَوْمَ لَمَّا رَفَيْتَنِي صَخْرٌ، وَلِلشَّهْرِ إِحْلَاءٌ وَإِسْرَارٌ

ولا غرو لدينا أن الخنساء قد أعطت للعرشي صورة مثالية لا يمكن للواقع أن يجود بها، وإن كان مؤرخو الأدب قد أكدوا اتصاف صخر بكثير مما أضفته عليه الخنساء، لكنها بذلك كانت تسعى إلى تخليد الجانب المعنوي فيه بعد أن أدركت أن لا مجال لتخليده ماديا، فكانتها تحاول مواجهة فكرة الفناء بهذه الوسيلة^١. وفي هذا الشأن يقول شوقي ضيف: "كان أهم ما يخلدهم في رأيهم هذه الأبيات من الشعر التي يصوغ فيها الشاعر محاسنه ومناقبه وكأنه يريد أن يحفرها في الأذهان حفرا، حتى لا تمحى على مر الزمن، وحتى لا يصيبها شيء من زوال أو نسيان، إنها كل ما يملك ليبقي على الميت بينهم وليجعله دائما ماثلا أمامهم"^٢.

ويمكن القول إن صورة صخر في شعر الخنساء كانت أحيانا صورة تراكمية أفقية؛ أي إنها حاولت سرد الصفات سردا أفقيا تجاريا في محاولة منها لاستقصائها، فهي تعدد مناقبه كلها مهما تنوع وكأنها تخشى التركيز على صفة واحدة فقط. صخر في بعض قصائدها: جَوَادٌ حِينَ يَلْعَبُ الْمَيْسِرَ (القمار) من أجل إطعام الفقراء، يداة تجودان ولا تمسكان، يهب ما لديه ولا يمن، ماجد، طيب القلب، بشوش، يعصي هوى نفسه، ولا يبطن السوء لأحد، شريف وابن قوم مُعْرِقِينَ في الحسب، خلقه حسن، عطاياه كثيرة، يرمى الأمانة، ولا يخون موثيقه وعهوده، فارسٌ بغوار يوم الحرب، ولديه مهارات في القتال تمكنه من مقارعة

^١ اللامي: قراءة جديدة في مرثي الخنساء، ص ٢٨، التوثيق هنا

^٢ ضيف، شوقي: الرائد، وهنا ص ١٥٥ اللامي: قراءة جديدة في مرثي الخنساء، ص ٣٥.

الأقران، يسعى دائماً إلى تحقيق المجد الرفيع، مأوى للأرامل والضعفاء والأيتام يقوم برعاية شؤونهم ولا يسمح بظلمهم، يُطعم أضيافه ويستقبلهم بوجهٍ طلق، هو والكرم حليفان، وهو الذي تُعقد له رايات المجد في العشيرة، وفي الحروب أسدٌ لا يُخزي عشيرته، ولا يهرُب من اللقاء مخافة موتٍ أو إصابة^١ :

يا هُف نفسي على صخرٍ وقد فزعتْ	خيلٌ ليخيل، والأقران لأقران؟
سَمَحَ إِذَا سَرَّ الْأَقْوَامُ أَفْذَحَهُمْ	طَلَّقَ الْيَدَيْنِ، وَهَوَّبَ غَيْرُ مَتَانِ
خَلَّاجِلٌ مَا جِدَّ مَخْضٌ ضَرِيئُهُ	مِجْدَامَةٌ لِهَوَاءٍ، غَيْرُ مِطْطَانِ
سَمَحَ سَجِيئُهُ، جَمَزْلُ عَطِيئُهُ	وَلِلْأَمَالِ رَاعٍ، غَيْرُ خَوَّانِ
لِغَمِ الْفَقَى أَنْتَ يَوْمَ الرُّوْعِ قَدْ عَلِمُوا	كُفَّءٌ إِذَا الْغَفَّ فُرْسَانٌ بَفْرَسَانِ
سَمَحَ الْخَلَّاجِ عَمُودٌ شَمَالُهُ	عَالِي الْبِنَاءِ إِذَا مَا قَصَّرَ الْهَانِي
مَأْوَى الْأَرَامِلِ وَالْأَيَامِ إِنْ سَهَبُوا	شَهَادَةُ الْحَيَّةِ، مِطْعَامُ حَرْيَفَانِ
جَلَفُ الثَّدْيِ وَعَقِيدُ الْمَجْدِ، أَيُّ لَقَى	كَالْيَسْرِ فِي الْحَرْبِ لَا يَكْسِرُ وَلَا وَانِ

لكنها كانت في بعض المواطن تركز على واحدةٍ منها وتستقصي تنوعاتها عمودياً، فيما يشبه الصورة التحليلية. ويبدو لنا أن خصالَ صخرٍ في الجود والإقدام في القتال كانت هي التي تعمَّدَ فيها إلى بناء الصورة عمودياً. ولعلَّ لهذا تعليلاً يتصل بالمقام الذي كانت الخنساء تقول شعرها فيه، وبطبيعة المتلقين: إذا كانت تُنشد أشعارها في المحافل والأسواق العامة كما كانت تفعل في عكاظ كانت الصورة الفنية استقصائية تتنوع فيها صفاتُ صخر؛ وإذا كانت في قبيلتها خاصة كانت

^١ شرح ديوان الخنساء، ص ٨٤-٨٥.

الصورة عمودية تتعمق فيها صفة واحدة وتجلي أخص خصائصها. وقد يعاضد هذا التصور لبناء الصورة في شعر الخنساء أنها كانت تُخاطبُ بشعرها في المحافل العامة جمهورًا متنوعًا عامًا يهتم أفرادُه بصفاتٍ متعددة متنوعة، ثم إنها كانت ترسم صورة أخيها في العام مرة في تلك المحافل التي تُعقد سنويًا، ويهمُّها في تلك الحالة أن تبلِّغ بشعرها أقصى درجات التأثير؛ هذا إضافة إلى أنها كانت تُنافسُ وتنافرُ العربَ بفقدِها، ولا بد لها في موطن كهذا أن تسوقَ كلَّ ما تستطيعُ ذكره فتيًا من صفات. أمّا وهي في عشيرتها، في جِماها، ومعهم في المواسم كلها، فقد كان أجدى لها إذا ذكرتُ جوده أن تستقصي مظاهر جوده وصوره التفصيلية، وإذا خاضت في حبيبته ونجدته لم تترك شيئًا من صورهما إلا ضمنتُه شعرها. ولعلَّ الأبيات الآتية تكشفُ عن صورة الكرم التحليلية العمودية لصخر في شعرها:

وَرَبِّي لِلطَّلَفِ	إِنْ صَغَرًا كَبَانِ حَصَنًا
لِلْعَجْزِ وَزِيَارَةِ	وَعِيَالٍ وَزَيْعًا
أَوْ جَثْوَبَ عَصْرَفَةٍ	وَإِذَا هُبَّتْ شَمَالٌ
وَالْبَكَارِ الْخَلْفَةِ	لَحَرَ الْكُومِ الْمَغَايَا
لِقَرَاهِمَا سَلَفَةٍ	يَمْلَأُ الْجَفَةَ شَحْمًا
لِخَوَاهِمَا مُزْدَلَفَةٍ	وَلِيَرَى الْمَلَأَكَ شَيْئًا
دَبَرِ مَاتِ غَدَفَةٍ	وَلِيَرَى الْأَيْدِي لِيَهَا
كَقَطِ الْمُخَلَفَةِ	وَارِدَاتِ صَادِرَاتِ
فِي حِيَالِ لَقَفَةٍ	كَتُورٍ وَشَمَالِ
وَلَوْ أَنَّ مُؤَلَّفَةٍ	يَفْرُقَنَّ شَمُونَا

هكذا، تتجه الشاعرة إلى المراثي في صُورها لسرد صفات الفقيـد وتعداد مآثره الحميدة، وقد تطفئ فيها صورة المراثي على الرائي، أي أن صورة المراثي تبدو شاخصة في الوقت الذي تكون فيه مشاعر الرائية- في الغالب- مستترة قياسا بالصورة الأولى، إذ إن الشاعرة غالبا ما تعتمد إلى التأبين في رثائها بوصفه مدحا للميت والثناء عليه^١. لكن إلى أي حد نستطيع القول إن صورة الرائي كانت غائبة في شعر الخنساء؟

إن ما قدّمناه في شِعريّة الفقد، خاصّة ما يتّصل بفقد الذات الشاعرة الخاص، يكشفُ أنّ صورة الرائي لم تكن غائبة عن شعر الخنساء، فأثرُ الفقد فيها كان المنبعّ الأصيل لشعرها، بل هو المنبعّ الوحيد لشعرها فيما نرى، ولو أنّها لم تكن تترجّ تحت وطأة الفقد الشديدة لم تكن لتقول مثل هذه الأشعار. وفي ظننا أن شعر الخنساء كان صدى لنفثات شعورية صادقة تطول أو تقصر تبعاً لحالتها النفسية، وإذا صحَّ مثلُ هذا التصوُّر، فإنَّ حضور الذات الشاعرة في شعرها كان حضوراً بارزاً يُجسّدُ عمق الإحساس بالمأساة؛ أي إنّ صورة الذات الشاعرة هنا صورةٌ مُنفصلةٌ إلّا في المواطن التي كانت تُحرّضُ فيها قومها على الثأر، أو تلك التي كانت تقارنُ فيها حياتها بعدَ الفقد بحياتها قبله، وهي مواطنٌ أدعى لبيان صورة الذات الشاعرة المنكسرة بفعل الفقد، وتؤكدُ مسعاها لتحقيق الثأر له، والتأثير في سامعيها من قوومها ومن العرب عموماً. ويكفي أن نعرض صورتها في قولها^٢:

^١ الجمعي: طبقات شعول الشعراء، ١ ص ٢٠٩.

^٢ شرح ديوان الخنساء، ص ٨٩.

الّا أيها الذئبُ السّادي بسُخْرَةٍ هَلُمْ كذا أَخْبِرَكَ ما قَدْ بَدَأَ لِيَا
 بَدَأَ لِيَا أَلَسِي قَدْ رَزَنْتُ بِفَتِيَةٍ بِقِيَّةِ قَوْمٍ أَوْزُنُونِي الْمَاكِسَا
 فَلَمَّا سَمِعْتُ الْقَاتِحَاتِ يَنْحَنُّهُ تَعَزَّيْتُ وَاسْتَيْقَنْتُ أَنْ لَا أَخَا لِيَا
 كَصَخْرٍ بَيْنَ عَمْرٍو خَيْرٍ مَن قَدْ عَلِمْتُهُ وَكَيْفَ أَرْجِي الْعَيْشَ، ضَلُّ ضَلَالِيَا؟
 وَمَا لِي لَا أَبْكِي عَلَى مَن لَوَّالُهُ تَقَدَّمْ يَوْمِي قَبْلَهُ لَبْكِي لِيَا؟

ويقفُ القارئُ في شعر الخنساء على أنماطٍ أخرى من الصُّور، بعضها يتَّسم بالحركة الشديدة كما في الصُّور التي تقدّمت في صفاتِ صخرٍ في الحرب، وبعضها صُورٌ لونيةٌ استغلّت فيها طاقةُ الألوانِ التعبيرية، غيرَ أنَّ هذه الأنماط من الصُّور قليلةٌ في شعرها، وهي لا تمثّلُ نمطاً متكرّراً، ولذلك أهملنا التَّمثيلَ لها هنا وجوّه خاص. ويمكنُ للقارئِ أن يجدَ بعضَ الصُّورِ البلاغيةِ التَّشبيهيّةِ والاستعاريةِ والكنائيّةِ أيضاً، وقد تقدّم كثيرٌ منها في الجوانبِ المتقدّمة من البحث، غيرَ أنَّ بعضَ صُورها تلكَ ظلتْ محفورةً في كُتُبِ البلاغيّين ومصادرهم لأنّها في رأيهم فريدةٌ، ومن ذلكَ قولُها معبّرةٌ عن شهرةِ صخرٍ في النَّاسِ، واقتدائهم به فيما يتحلّى به من خِصال، فضلاً عمّا يحملُهُ التَّشبيهُ في ثنّايها من بعضِ عاداتِ أجوادِ العرب الذين كانوا يُشعلونَ النِّيرانَ في أعلى مكانٍ قريبٍ من مضارهم لكي يهتدي بها المسافرون في الليل — وكانَ من عاداتهم أن يسافروا ليلاً اتِّقاءَ لحرِّ النَّهار — فيدلّوهم على بيوتهم لكي يزودوهم بالطعام^١:

^١ شرح ديوان الخنساء، ص ٢٧.

وإنْ مَسْخَرًا لِنَاكُمُ الْمَدَاةَ بِهِ كَالْأَنَّهُ عَلِمَ فِي رَأْسِهِ نَارًا

وقولها في الصَّورِ الْكِنَانِيَّةِ الَّتِي تَدُلُّ بِهَا عَلَى صِفَاتِ صَخْرِ الْخَلْقِيَّةِ مِنْ طُولٍ
وَضَخَامَةٍ وَقُوَّةٍ، وَهَذَا مَا نَجَدُهُ فِي كُنَايَتِهَا عَنْهَا بِطُولِ حِمَالَاتِ سَيْفِيهِ (طَوِيلِ
النَّجَادِ)، فَضلاً عَنْ صِفَاتِهِ الْخَلْقِيَّةِ (الْكَرْمِ) الَّتِي كُنْتُ عَنْهَا بِاتِّسَاعِ بَابِ بَيْتِهِ
وَارْتِفَاعِ عَمُودِهِ الرَّئِيسِيِّ لَكِي يَتَسَعَ لِلزُّوَارِ وَالضُّيْفَانِ (رَفِيعِ الْعِمَادِ)، إِضَافَةً إِلَى
اتِّصَافِهِ بِصِفَاتِ السِّيَادَةِ وَالسُّودِّ صَغِيرًا الَّتِي كُنْتُ عَنْهَا بِقَوْلِهَا (سَادَ عَشِيرَتُهُ
أَمْرَدًا)^١:

طَوِيلَ النَّجَادِ، رَفِيعَ الْعِمَادِ د، سَادَ عَشِيرَتُهُ أَمْرَدًا

^١ شرح ديوان الحماسة، ص ١٥.

بنية القصيدة في شعر الخنساء

الملحوظة الأولى في هذا الخصوص، أن الخنساء تجاوزت الطقوس المتعارف عليها في نظام القصائد العربية التقليدية، حتى إن ديوانها يخلو من نص شعري واحد منظوم على الطريقة التقليدية بما فيها من وقوف على الظل والرحلة ثم إلقاء الغرض الشعري من مديح أو غيره، وهي لوحات ثلاث طالما استوعبتها قصائد المديح التقليدية المكتملة كما وصفها ابن قتيبة^١. والملحوظة الثانية أن معظم نصوصها وقعت في إطار المقطوعات الشعرية القصيرة التي لا تتجاوز عشرة أبيات. وهما أمران يعودان برأي كثيرين إلى حدة الموقف الذي عاشت الشاعرة تحت وطأته، فثقل واقعة الفقد عليها حثماً شعوراً صادقاً لا يأبه بما هو تقليدي. وفي ديوانها ستون مقطوعة شعرية من ستة وتسعين نصاً شعرياً، أي إن ما نسبته ٦٣٪ من نصوصها يتراوح بين بيتين وتسعة أبيات. وفي الديوان ٣٦ قصيدة شعرية، أي إن ٣٧ بالمئة من قصائدها تراوحت بين عشرة أبيات وتسعة وثلاثين بيتاً^٢.

في ما يخص الملحوظة الأولى، فإن استبدالها المطالع التقليدية الخاصة بلوحة الظل بالمطلع البكائي الذي شاع في معظم مراثيها، يعود فيما نرى إلى أن الخنساء امرأة قبل كل شيء، ولم يكن من طبع المرأة الوقوف أمام الظل والبكاء على الراحلين وعلى الأخص النساء منهم. أما فيما يتعلق بطول القصيدة، وهي الملحوظة الثانية، فنجد من يربط بينه وبين مسار النضج الفني لدى الخنساء، فمحمد جابر الحيني على سبيل المثال يعدُّ مقتل أخويها نقطة تحول في حياتها الفنية،

^١ ابن قتيبة التميمي: الشعر والخنساء، ١ ص ٧٠.

^٢ اللامي: قراءة جديدة في مراثي الخنساء، ص ٤٥-٤٧.

بالاستناد إلى أقوال بعض العلماء العرب القدامى، ومنهم ابن حجر العسقلاني الذي يقول^١: "إن الخنساء كانت تقول في أول أمرها البيت أو البيتين أو الثلاثة، حتى قتل شقيقها معاوية، وقتل أخوها لأبيها صخر، وكان أحبهما إليها لأنه كان حليماً جواداً محبوباً في عشيرته". وهو أمر يحتاج إلى مراجعة وتدقيق بالنظر إلى ديوان الخنساء، ومقارنة ما قالته قبل حادثتي مقتل أخويها وبعدهما، والمرجح لدينا أن الرزء الذي أصاب الخنساء بمقتل أخويها لا بد أنه أطلق العنان لقرحتها الشعرية كي تبرز وتتوهج على نحو خاص، وفرض عليها نفساً شعرياً أطول مما كان لديها من قبل.

ويقفُ القارئُ في شعرها أحياناً على قصائد ذات نفسٍ دراميٍّ قصصيٍّ، يغلبُ عليها التعلُّقُ المتينُ فيما يشبهُ المَثَوْنَ السَّرْدِيَّةَ، ولعلَّها أيضاً تتضمنُ نفساً رمزيّاً يكشفُ عن قُدرةٍ فائقةٍ في خَلْقِ عالمٍ فنيٍّ مُوازٍ للعالمِ الموضوعيِّ. تُظهرُ الذاتُ الشاعرةُ هنا موهبةً فريدةً في جعلِ أبياتٍ قصيدتها متينةً الترابط، فكانها تُخالفُ بهذا ما كانَ سائداً لدى العربِ في أشعارهم من إثارةٍ لوحدةِ البيتِ الشعريِّ، بما فرضه عليهم الطَّابعُ الشَّفويُّ الإنشاديُّ للشعر بصورةَ خاصة. لكننا لا نرى في هذا تناقضاً مع ما أدركناه سابقاً من أن الخنساء تفهمت هذه الطبيعة الشفوية الإنشادية للشعر ووظفتها توظيفاً جيداً لتحقيق أهدافها: التأثير في المتلقين، وتحقيق منزلةٍ خاصةٍ لنفسها، وتحريض قومها على الثَّار، وتخليدِ مآثرٍ من فقدت. بل لعلَّ هذا

^١ العسقلاني: الإصابة في تميز الصحابة، ٨ ص ٦٨، الحيني، محمد جابر: الخنساء شاعرة بني سليم، ص ١٣٣، اللامي: قراءة جديدة في مرثي الخنساء، ص ١٠.

ينسجمُ تمامًا مع تلك الطَّبِيعَة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أنَّ أشعار الخنساء كانت قصيرة في الأغلب الأعم، فضلاً عن أنَّ موضوع القصيدة كان واحداً، أي تتحقَّق لها الوحدة الموضوعية، وكذلك الوحدة النفسية. كذا تُصبحُ القصيدة، أو المقطوعة الشعرية كالبيت الواحد في إنشائها، بل إنها تستولي على نفوس السامعين بهذا الحسن القصصي الدرامي الذي يتصاعدُ من بدء القصيدة إلى آخرها. وتُظهرُ هذه القصيدة موقفَ الخنساء من تجرُّبِ الرَّجُلِ على المرأة، وظلمه لها بالضرب أحياناً، وتنقله عنها إلى نساء أخريات إذا ملَّ منها، فضلاً عن رؤيتها العميقة لما يمكن أن تكون عليه المرأة إذا جُرِّدت من بعض ما تُنعتُ به خاصةً، وهي في ذلك كله تتخذُ الناقية رمزاً للذات الشاعرة. إننا نظنُّ أنَّ هذه الأبيات قالتها الخنساء تذكُّرُ أخاها صخرًا، مع أنَّ المصادر تذكرُ أنها قالتها لابنها حزن، أو لابنتها عمرة؛ تقول^١:

مُخَفِّقٌ مَا إِنْ يَنَامُ بِهَا الصَّحْبُ
إِذَا حُلَّ عَنْهَا كَوْرُهَا جَمَلٌ صَغْبُ
وَيَضْرِبُهَا جَيْتًا، وَلَيْسَ لَهَا ذَنْبُ
وَلَيْسَ لَهَا مِنْهُ سَلَامٌ وَلَا حَرْبُ
وَحَبَّ إِلَى الْقَوْمِ الْإِنَاخَةُ وَالشَّرْبُ
جَوَابُهَا يُنْسِنُ وَالنَّالُهَا رُطْبُ
يَجِيءُ إِلَى الْفَتَانِ مَا عَلِقَ الرُّكْبُ
لِيُورِثَ مَجْدًا أَوْ لِيَحْوِي بِهَا كَهْبُ
طَوِيلَ عِدَارِ الْخَدِّ جَوْجُؤُهُ صَغْبُ

وَدَائِيهِ قَفَرٌ يُخَافُ بِهَا الرَّدَى
قَطَعْتَ بِبِخْدَامِ الرُّوَّاحِ كَالْهَى
يُعَاتِبُهَا فِي بَعْضٍ مَا أَذْنَبْتَ بِهِ
وَقَدْ جَعَلْتَ فِي نَفْسِهَا أَنْ تُخَافَهُ
مَطَّرْتَ بِهَا حَتَّى إِذَا مَالَ ظِلُّهَا
الْخُتَّ إِلَى مَظْلُومَةٍ غَيْرِ مَنْكَنِ
فَسَاطَ إِلَيْهَا سَنَقَةُ وَرْدَاءَةٍ
فَاغْفَى قَلِيلًا ثُمَّ قَامَ لَوَجْهِهِ
فَرَاخَتْ لِبَارِي أَعْوَجِيًّا مُصَلِّرًا

^١ ديوان الخنساء بشرح تعليل، ص ص ١٧٠-١٧٥.

وتتسم أكثر القصائد في شعر الخنساء عموماً بأنها مبنية على ثنائيات ضدية أصيلة يجمعُ الفقدُ طرفيها: الحياة، والموت؛ أو ثنائيات ضدية فرعية نوعية من الثنائية الأصيلة: الضحك، البكاء؛ الوجود، العدم؛ الربيع، الجذب؛ العز، الدل؛ الكرامة، الهوان؛ الحرب، السلم؛ ... وهكذا تتداعى في القصيدة الواحدة ثنائيات ضدية أخرى كلها ينبئُ عن الفقد وتحوّل الحياة بالخنساء من أمرٍ إلى نقيضه. وقد قدّمنا في الكلام على الطباق والمقابلة أنهما استأثرا بنصيب لا بأس به من شعر الخنساء، وليس ذلك ببعيد عن بنية القصيدة بصورة عامة في شعرها، بل لعلّه في صلب البنية.

ويمكن إضافة غلبة أفعال التحوّل والانقلاب على بعض القصائد التي بُنيت على الثنائية الأصيلة أو بعض تنوعاتها؛ وذلك متّصل بما كان عليه حالها، وما آل إليه بعد الفقد، فضلاً عن شيوخ عبارات التأبيد في وصف حالها بعد الفقد واستمرارها في البكاء والحزن على أخيها، وشيوخ عبارات التوكيد في وصف حال أهلها وحالها قبل الفقد. ويمكن التمثيل لهذا النمط من القصائد بقولها من قصيدة مُفعمة بالثنائيات الضدية التي تؤكدُ بها فضلَ صخرٍ في حياته عليها وعلى الناس في العشيرة، وكيف أصبح حالهم بعده، فضلاً عن تميزه هو بصفات إيجابية مناقضة لصفات سائر القوم، وكثيرة هي أفعال التحوّل والانقلاب في هذه القصيدة^١:

^١ شرح ديوان الخنساء، ص ٨-٩.

نَوَافِلَ مِنْ مَعْرُوفِهِ قَدْ تَوَلَّيْتُ
لَمَوْلَاهُ إِنْ تَقَلَّ بِمَوْلَاهُ زَلَّتْ
إِذَا مَا الْمَوَالِي مِنْ أَهْلِهَا تَخَلَّتْ
لُزْجِي نَوَالاً مِنْ سَحَابِكَ بُلَّتْ
وَعُمَّتْ عَنْ وَجْهِهِ فَجَلَّتْ
غَدَاةٌ غَدٍ مِنْ أَهْلِهَا مَا اسْتَقَلَّتْ
إِذَا نَحْنُ هِنَا بِأَقْوَالِ اسْتَهَلَّتْ
إِذَا مَا الْحَيُّ مِنْ طَائِفِ الْجَهْلِ خَلَّتْ
رَأَى أَهْمَرَهُ الْجَهْلُ إِلَّا الشَّعْرَتِ
فَوَيْسَلُ أَخِي يَوْمًا بِهِ الْعَيْنُ قُرَّتِ
وَيَصِيرُ بِحِمْلِهِمْ إِذَا الْجَهْلُ وَلَّتْ
فَالذِّكْرُ إِلَّا سَلَّتْ وَتَجَلَّتْ

هَفِي عَلَى صَخْرٍ فَلَيْ أَرَى لَهُ
وَهَفَى عَلَى صَخْرٍ لَقَدْ كَانَ عَصَمَهُ
يَعْمُودُ عَلَى مَوْلَاهُ مِنْهُ بِرَأْفَةٍ
وَكُنْتُ إِذَا كَفَّ أَتَقَكَ عِدَّةً
وَمُخْتَبِقٍ رَاخِي ابْنُ عَمْرٍو خِيَانَةً
وَذَا عَيْنِي فِي الْحَيِّ لَوْلَا عَطَاؤُهُ
وَكُنْتُ لَنَا عَيْثًا وَظِلٌّ رَهَابَةٍ
فَقَى كَانَ ذَا جِلْمٍ أَصِيلٍ وَلَوْ دَوَّ
وَمَا كَرُّ إِلَّا كَانَ أَوَّلُ طَاعِينَ
فَإِذْكَ نَارًا ثُمَّ لَمْ يُخْطِطِ الْيَتْسَى
فَبِإِنْ طَلَبُوا وَثَرًا بَدَا يَتَرَالَهُمْ
فَلَسْتُ أَرَا بَعْدَهُ بَرَزُومِي

والفريد في شعر الخنساء أَنَّ القارئ يجدُ ترابطاً لغوياً وثيقاً بين أبيات القطعة الواحدة، أو القصيدة الواحدة، فيما يشبه البناء المتناسك للنص نحوياً، فهي تُودِعُ صدر البيت شيئاً مما كانَ في عَجَز البيت الذي سبقه، أو تبني على كلمة في البيت المتقدم بناءً نحوياً أحياناً، أو معنوياً دلالياً أحياناً أخرى، وفي كلِّ الحالات تظهرُ أبياتُ القطعة الواحدة، أو القصيدة الواحدة كأنها تُبجَّت نسجاً بحيثُ تتناسكُ بتراكيبها اللغوية نحوياً أو دلالياً، فلا صورةَ مستقلةً في البيت الواحد، وإذا توافَرَ البيتُ على صورةٍ أو معنىٍ مستقلٍّ، فإنَّ البيتَ الذي يليه لا يمكنُ الاستقلالُ به لما بينهُ وبين البيت السابق من تماسكٍ في البنية النحوية. وتقومُ الروابطُ النحوية

أحياناً بهذه الوظيفة، كأن تؤدي حروف العطف ذلك مع تضمينها معنى السببية أحياناً، أو ابتداء البيت بالجار والمجرور المتعلقين بفعل في البيت السابق، أو بجملة فعلية في مقام الصفة أو الحال، وهذا ما نجدّه في قولها^١:

أَيَا عَيْنِي وَحَكْمَا اسْتَهْلَا	بَدَمْعٍ غَيْرِ مَنْزُورٍ، وَغَلَا
بَدَمْعٍ غَيْرِ دَمْعِكُمَا، وَجُودَا	لَقَدْ أَوْرَثَكُمَا حُزْنًا وَذُلًا
عَلَى صَخَرٍ الْأَغْرَ أَبِي الْيَتَامَى	وَيَحْوِلُ كُلُّ مَغْفَرَةٍ وَكَدَا
لَإِنْ اسْتَعْقَمَانِي فَارْقِدَانِي	بَدَمْعٍ يُخْضِلُ الْخَدَيْنِ بِلَا
عَلَى صَخَرٍ نَبِيٍّ عَمُرُو، إِنَّ هَذَا	وَأَنَّ لَكَ قَلْبَ بِحْرٍ وَاضِحًا
لَقَدْ أَوْرَثَكُمَا حُزْنًا وَذُلًا	وَحَرًّا فِي الْجَوَائِبِ مُسْتَقِلًا
لِقَوْمِي يَا صَفِيَّةُ فِي نِسَاءِ	بَحْرِ الشَّمْسِ لَا يَبْغِينَ ظِلًّا
يُشَقِّقْنَ الْجُيُوبَ وَكُلَّ وَجْهِ	طَلَبَ أَنْ يُصَلَّ لَهَا وَقَلَا

فالنَّظَرُ في القطعة المتقدمة يجدُّ الجُمْلَ الآتية: يَا عَيْنِي، استهلاً بدمعٍ غيرِ مَنْزُورٍ، وَانْهَلَا ثَانِيَةً بدمعٍ غيرِ دَمْعِكُمَا إِنَّ لَمْ يَكْفِ، وَجُودَا عَلَى صَخَرٍ الْأَغْرَ أَبِي الْيَتَامَى، فَقَدْ أَوْرَثَكُمَا حُزْنًا وَذُلًا بعده، وَحَرًّا فِي الْجَوَائِبِ مُسْتَقِلًا لَا يَبْرُدُهُ الْمَاءُ، فَاسْعِفَانِي وَأَرْفِدَانِي بِالْبُكَاءِ عَلَى صَخَرٍ بدمعٍ يُخْضِلُ الْخَدَيْنِ، وَأَنَّ قَلْبَ بِحْرٍ كُمَا وَاضِحًا فَاطْلُبَا دَمْعًا جَدِيدًا، فَقَوْمِي يَا صَفِيَّةُ فِي نِسَاءِ يُشَقِّقْنَ الْجُيُوبَ بَحْرِ الشَّمْسِ لَا يَبْغِينَ ظِلًّا، وَيَخْمَشْنَ عَلَى صَخَرٍ كُلِّ وَجْهِ قَلِيلٌ أَنْ يُصَلَّى لَهُ. وَمِنَ الْوَاضِحِ تَمَامًا أَنَّ الْخُنْسَاءَ قَدْ كَرَّرَتْ فِي هَذِهِ الْأَبْيَاتِ (بدمعٍ) عِدَّةَ مَرَّاتٍ، وَ(عَلَى صَخَرٍ) كَذَلِكَ،

^١ شرح ديوان الخنساء، ص ٦٧.

فضلاً عن تكرارها شطراً كاملاً (فقد أورثتما حزناً ودُلاً)، وأنها علقت مطالع أبياتها بأواخر الأبيات التي تتقدمها؛ وهذا في الغاية من التماسك النصي والترابط بين الأبيات، بما يجعل القطعة الشعرية في حكم البيت الواحد.

وتنبني القطعة/ القصيدة من شعر الخنساء أحياناً بناءً خطياً أفقياً، فهي قائمة على ثعالي نحوي^١ يجعلُ اللاحق تابعاً للسابق إما: خبراً عن مبتدأ تقدم، تتعدد أخباره اللاحقة في أوائل الأبيات أو في ثنائها، أو مفعولاً ثانياً لفعل ينصب مفعولين تقدم، تتعدد مفاعيله الثواني في مطالع الأبيات التالية أو في ثنائها أيضاً، أو حالاً من فعل تقدم، وتتعدد الأحوال منه في مطالع الأبيات اللاحقة أو في ثنائها. فكان القطعة/ القصيدة تتكون من مقاطع أو جمل معدودة، ويطول المقطع أو الجملة بما تتعدد الأخبار أو المفاعيل أو الأحوال. ومن ذلك قول الخنساء:

يا ابنَ الشريدِ على كسائي يني	حيئتَ غيرَ مُشيعٍ مكباب
فكرتَ على خيرِ الغداءِ إذا غدت	شهباءَ تقطعُ بسالي الأطناب
أرجُ العطافِ، مَهْفَهْفٍ، نِعَمَ الفسى،	مُسَهَّلٍ في الأهلي والأجناب
حاميِ الحقيقِ، <u>ثَعَالِي</u> عِنْدَ الوغى	أَسْلًا يَبِيْشَةً، كَأَشْرَ الألباب
أَسْلًا تُكَادِرُهُ الرِّفَاقُ، حُبَارِمًا	ثَنَنَ البَرَّانِ، لَاحِقَ الأَقْرَابِ
فلننْ هَلَكْتَ، لَقَدْ غَنِيْتَ سَمِيْعًا	مَحْضَرِ الضَّرِيَةِ، طَيِّبِ الأَنْوَابِ
حَنَنَ الدَّسَمِيعِ، بِالتَّدَى مَلْفَعًا	مَلَاوَى التَّسَمِيعِ، وَغَايَةِ الْمُتَابِ

ويمكن القول إن بنية القصيدة في شعر الخنساء بنية بسيطة غير معقدة،

^١ شرح ديوان الخنساء، ص ٣.

ولعلّ الأسباب كثيرة لتعليل هذه الظاهرة؛ وأولها مائلٌ في أن شعر الخنساء محصورٌ في موضوعٍ واحدٍ هو الرثاء، وهو لا يتعدى مدحَ الفقيد بما كان له من صفات حميدة، وبيان أثر فقدِه في الذاتِ الشاعرة وفي العشيرة بصورة عامة؛ وثانيها أن شعر الخنساء اتسم بالقيصر في أغلبه، ولذلك اتسمت القصيدة/ القطعة فيه بوحدة موضوعية ووحدة نفسية أيضاً؛ وثالثها يكمن في رغبة الخنساء الحثيثة في إحداث التأثير المبتغى في نفوس سامعيها، والبنية المعقدة تُناقض هذه الرغبة ولا تُحدث التأثير المطلوب؛ ورابعها كامنٌ في صدق إحساس الذاتِ الشاعرة فكان الشعرُ تعبيراً صادقاً عن إحساسها بالفقد، ولهذا كان شعرها تجسيداً لنفثاتٍ شعورية صادقة، وليس فيه شيء من التصنع أو التُحكّيك أو التّنقيح، بل إن لغتها تمثل مشاعرَها بكلّ صدق وحميمية؛ وليس آخرها أن الخنساء لم تكن شاعرةً مُحترفةً في العصر الجاهلي، أي أنها لم تكن كسائر الشعراء الذي يقصدون بشعرهم الممدوحين، ولا تعددت أغراضها لتكون بنى قصائدها متنوعةً بتنوع الأغراض، بل أقامت على حالة وجدانية واحدة تقريباً بعدَ فقدِها لأبيها وأخويها، وكان شعرها تعبيراً عن تجربتها الخاصة، فكان أن صهرت تجارب الآخرين في الفقد، ورسختها في تجربتها؛ ولهذا كانت بنى قصائدها بسيطةً غير مركّبة، ومتكررة تقريباً في شعرها كله.

الخاتمة

في معالجتنا لشعر الخنساء، وضعنا نصب أعيننا أهمية معانيته باعتباره وسيطاً معرفياً لطبيعة العقل الجاهلي، وأنماط وعيه لظواهر الأشياء التي تحيط به، لذلك لم تأت محاور هذه الدراسة منفصلة عن عوامل البيئة العربية القديمة، من حيث طبيعتها الجغرافية، وحياتها الاجتماعية والاقتصادية، بما فيها من قيم وتقاليد وأعراف.

تحددت معالم هذه الدراسة ضمن ثنائية الحياة والموت، وهو أمر دعت إليه وحدة جليلة في شعر الخنساء بين هذين النقيضين، فالشاعرة ما فتئت تخلق واقعاً نفسياً خاصاً منطلقه إحساس بالفقد، كانت له آثاره الواضحة في تألف المتناقضات في القصيدة الواحدة، وفي البيت الواحد من القصيدة، في تناوب حركي بين حياة حاضرة حتمها الفقد، وأخرى ماضية استحضرتها الشاعرة لدفع إحساسها الأليم بالفقد، وهو ما تثبته الدراسة حين تظهر الحياة والموت وقد تلاصقا باعتبارهما جانبيين متقابلين لشيء واحد.

وقارئ الخنساء—كما تظهر الدراسة—يجدها وقد حرضت على الأخذ بالثأر بالسبل كافة، ووظفت شعريتها في سبيل ذلك، فهي ما تنفك تعدد ما يتحلى به صخر من صفات قوامها الفروسية والكرم، وهي ثنائية تكاملية، لم تخرج الخنساء فيها عن إطار البيئة الجغرافية التي عاشت فيها، وبقيت تعبر فيها عن رغبة

ملحة في استحضار الفقد بكل ما فيه ، لغرض توسيع دائرة الفقد لتعم الجميع .

من حيث التشكيل الفني ، فقد كان للخنساء قوامها الخاص بها ، فقد فهمت الشعر العربي ظاهرة صوتية شغوية قبل كل شيء ، ووجدنا شعرها محاولة للانتقال بآلامها وأحزانها من عالم المشاعر والأحاسيس ، إلى عالم الشعر بما له من خصائص وقواعد ، حققت من خلاله ما هو كامن في الذات الشاعرة ، ومن هنا جاء البديع بوصفه هندسة لغوية ، وجاء الطباق بما هو نمط موسيقي داخلي ذهني ، يثير في المتلقي إحساسه بتضاد الوجود الإنساني في ذاته .

كذلك تأتي المبالغة لتكون واحدة من الصيغ التي تكاد تصيب شعرها كله ، فهي ظاهرة صوتية شديدة الوقع في آذان السامعين ، لا سيما أنها تقتزن بظاهرة حسن التقسيم ، التي شملت النص كله في بعض الأحيان ، فيما يشبه أن يكون بناء تراكمياً للقصيدة كلها . ويجيء الترصيع في شعر الخنساء تعبيراً إيقاعياً باللغة عن إيقاع داخلي في نفس الشاعرة ، تريد إيصاله إلى سامعيها ، سعياً لتحقيق الطرب حتى بنشيد الحزن والفقد .

يبرز في شعر الخنساء تكرار لافِت في الصور والتراكيب ، وهو ما فتى يحمل وظيفة استثنائية سعت من خلالها إلى إحداث حالة من الحزن في نفس المتلقي ، وهو ما يدخل في باب التصعيد النفسي الذي حرصت عليه في شعرها جراء التأثر بالموضوع الذي تريد إيصاله ، والدراسة حاولت في أكثر من موقع منها ، تلمس عناصر الأداء اللغوي في محاولة للكشف عن معنى أعمق من المعنى الظاهري ، فكان

الانطلاق من مجال التحديد إلى التجريد هدفاً في ذاته، أملاه عليها اتجاه القصيدة وطريقتها في التصوير.

لدى وقفنا أمام بناء القصيدة لدى الخنساء، ننتهي إلى أن القارئ لا محالة، يجد ترابطاً لغوياً وثيقاً بين أبيات القطعة الواحدة، أو القصيدة الواحدة، فيما يشبه البناء المتماسك للنص نحوياً، بحيث تظهر أبيات القصيدة الواحدة كأنها نسجت نسجاً، بحيث تتماسك بتراكيبها اللغوية نحوياً أو دلالياً.

وأخيراً، فإن دارس الخنساء دون شك، يجد نفسه قبالة قضية إنسانية عامة، تمس وجودنا في الصميم، فموضوع الرثاء يتحول إلى فن رفيع يتجاوز حدود الزمان والمكان، تقف وراءه دلالة إنسانية، حولت الحادثة المرتبطة بزمان ما أو مجتمع ما إلى قضية إنسانية ذات طابع خالد.

المصادر والمراجع

١. إبراهيم، زكريّا: مشكلة الفنّ، (القاهرة: مكتبة مصر، د.ت).
٢. الأخفش الأصغر، عليّ بن سليمان بن الفضل: كتاب الاختيارين، تحقيق فخر الدّين قباوة، ط٢، (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٤).
٣. الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين: الأغاني، تحقيق إحسان عبّاس وزميليه، ط١، (بيروت: دار صادر، ٢٠٠٢)، وطبعة الساسي (القاهرة: ١٩٢٣).
٤. الأصمعي، عبد الملك بن قريّب: فُحُولَةُ الشّعراء، تحقيق توري ش.، (بيروت: دار الكتاب الجديد، ١٩٨٠).
٥. البحتري، أبو عبادة الوليد: الحماسة، تحقيق محمد حورّ، (أبو ظبي: المجمع الثقافي، ٢٠٠٧).
٦. بدوي، محمد مصطفى: كولريج (نوابغ الفكر الغربي)، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٨).
٧. بروكلمان، كارل: تاريخ الأدب العربي، ترجمة: محمود فهمي حجازي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993).
٨. البستاني، بطرس: أنباء العرب، طه، (بيروت: ١٩٥٣).

٩. البغدادي، عبد القادر بن عمر: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق عبد السلام هارون، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩).
١٠. ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى: شرح ديوان الخنساء، تحقيق أنور أبو سويلم، ط١، (عمّان: دار عمّار، ١٩٨٨)، طُبِعَ بدعم من جامعة مؤتة.
١١. _____: شرح ديوان الخنساء، قدّم له وشرحه فايز محمّد، ط١، (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩٦).
١٢. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، (القاهرة: مطبعة الباهي الحلبي، ١٩٦٥).
١٣. جاد المول، محمد أحمد: أيام العرب في الجاهلية، (بيروت: دار إحياء التراث، د.ت.).
١٤. حافظ، صبري: الثناص وإشارات العمل الأدبي، مجلّة ألف، العدد الرابع، ١٩٨٤.
١٥. ابن حجر العسقلاني، أحمد بن عليّ: الإصابة في تمييز الصحابة، تحقيق علي محمد البجّاوي، (القاهرة: ١٣٥٨هـ).
١٦. ابن حزم الأندلسي، علي بن أحمد بن سعيد: جمهرة أنساب العرب، (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠١).
١٧. حور، محمّد: هكذا تألّم العربي، ط١، (عمّان: وزارة الثقافة الأردنية، ٢٠٠٧).

١٨. الحوفي، أحمد: المرأة في الشعر الجاهلي، (القاهرة: دار النهضة، ١٩٥٤).
١٩. الحيني، محمد جابر: الخنساء شاعرة بني سليم، ط١، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧).
٢٠. خضر، ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، (عمّان: دار الشروق، ١٩٩٧).
٢١. الخنساء، تناصر بنت عمرو: ديوان الخنساء، حققه كرم البستاني، (بيروت: دار صادر، ١٩٦٣).
٢٢. أبو دهب، كمال: الرّؤى المقنّعة، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦).
٢٣. دي مان، بول: العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، ترجمة سعيد الغانمي، ط١، (الإمارات-أبو ظبي: المجمع الثقافي، ١٩٩٥).
٢٤. رتشاردز، آيفر آرمسترونغ: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، (القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٣).
٢٥. السكّري، أبو سعيد بن الحسن بن الحسين بن عبيد الله: شرح ديوان كعب بن زهير، تحقيق عباس عبد القادر، ط٣، (القاهرة: منشورات دار الكتب والوثائق القومية _ مركز تحقيق التراث، ٢٠٠٢).
٢٦. ابن سلام الجُمحي، محمّد: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاعر، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٢).

٢٧. سليكي، خالد؛ الشنتوف، عبد المنعم؛ العامري، عز الدين: من نظرية القراءة إلى جمالية التلقي (٣-٣)، جريدة القدس العربي، ع ١٦٥٩، ١٦/٢٠/١٩٩٤.
٢٨. سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع في الشعر، (مصر: دار المعارف، ١٩٧٠).
٢٩. بنت الشاطئ، عائشة عبد الرحمن: الخنساء، ضمن سلسلة نوابع الفكر العربي، ط٢، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣)، الممد ١٧.
٣٠. الشريشي، أحمد بن عبد المؤمن: شرح مقامات الحريري، حققه محمد عبد المنعم خفاجي، (القاهرة: المطبعة المنيرية، ١٩٥٢).
٣١. صفدي، مطاع: استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، د.ت.).
٣٢. ابن الصمة، دريد: ديوان دريد بن الصمة، حققه محمد خير البقاعي، (دمشق: دار قتيبة، ١٩٨١).
٣٣. ضيف، شوقي: الرثاء، ط١، القاهرة: (دار المعارف، ١٩٥٥).
٣٤. الطبري، محمد بن جرير: تاريخ الوسل والملوك، (بيروت: دار التراث العربي، ١٣٧٢هـ).
٣٥. طيفور، أحمد بن أبي طاهر: بلاغات النساء، (قم إيران: انتشارات مكتبة الحيدرية، ١٩٦٤).

٣٦. عباس، إحسان: فن الشعر، ط٢، (بيروت: دار الثقافة، ١٩٥٩).
٣٧. ابن العبد، طرفة: ديوان طرفة، شرحه وقّم له مهدي محمد ناصر الدين، ط١، (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٧).
٣٨. ابن عبد البر، يوسف بن عبد الله: الاستيعاب في معرفة الأصحاب، تحقيق علي محمد البجاوي، (القاهرة: دار نهضة مصر، ١٣٤٨هـ).
٣٩. ابن عبد ربه، أحمد بن محمد: العقد الفريد، حقّقه أحمد أمين وآخرون، (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٥).
٤٠. العشماوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، (القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٤).
٤١. قباني، نزار: الشعر قنديل أخضر، (مصر: مكتبة مدبولي، د.ت).
٤٢. ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم: عيون الأخبار، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣).
٤٣. _____: الشعر والشعراء، طبعة بريل (١٩٠٢).
٤٤. _____: _____، (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٩).
٤٥. اللامي، جبّار عباس: قراءة جديدة في شعر الخنساء، ط١، (الرياض: مؤسسة الهمامة الصحفية، ٢٠٠٠)، ضمن سلسلة كتاب الرياض، العدد ٧٨.
٤٦. مائيسن، ف. ب. ت. س إلهوت الشاعر الناقد، ترجمة إحسان عباس، (بيروت:

الطبعة العصرية، ١٩٦٥).

٤٧. مجموعة من العلماء: موسوعة دائرة المعارف الإسلامية، ترجمة نخبة من الباحثين، (الشارقة: مركز الشارقة للإبداع الفكري، ١٩٩٨).

٤٨. مجهول: ملحمة جلجامش، ترجمة فراس السواح، ط٢، (بيروت: دار الكلمة، ١٩٨٣).

٤٩. المرزباني، أبو عبيد الله محمد بن عمران، ويُنسبُ للأمدي: المؤلف والمختلف، تصحيح ف. كرنكو، (القاهرة: مطبعة القدسي، ١٣٥٤هـ).

٥٠. المرزباني، أبو عبيد الله محمد بن عمران: معجم الشعراء، تحقيق د. عبد الستار أحمد فراج، (القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، ١٩٦٠).

٥١. المعري، أبو العلاء أحمد بن عبد الله: رسالة الغفران، تحقيق بنت الشاطن، ط٢، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٠).

٥٢. الفضل الضبي، أبو العباس بن محمد: المفضليات، تحقيق عمر فاروق الطباع، ط١، (بيروت: دار الأرقم، ١٩٩٨).

٥٣. الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٣م).

٥٤. هالين، فرنالد؛ شوهرجن، فرانك: مقالة (من الهرمونيوطيقا إلى التفكيكية)، عن كتاب نظريات القراءة من الهنوية إلى جماليات التلقي، ترجمة عبد الرحمن بو علي، ط١، (سوريا: دار الحوار، ٢٠٠٣).

٥٥. ابن هشام الأنصاري، أبو محمد عبد الملك بن أيوب: السيرة النبوية، تحقيق مصطفى السقا وزميليه، ط١، (بيروت: دار المعرفة، ٢٠٠٤).
٥٦. الهليل، عبد الرحمن بن عثمان بن عبد العزيز: التكرار في شعر الخنساء، دراسة فنية، ط١، (الرياض: دار المؤيد للنشر والتوزيع، ١٩٩٩).
٥٧. اليسوعي، لويس شيخو: أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء، (بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ١٨٩٦).
٥٨. يوسف، حسني عبد الجليل: علم البديع بين الأتباع والابتداع، دراسة نظرية وتطبيقية في شعر الخنساء، ط١، (الإسكندرية: دار الوفاء، ٢٠٠٧).

كُتِبَ الكثيرُ عن الخنساء وشعرها، بعضه كان دراساتٍ جادة خرجت بنتائج تفصيلية لموضوعها، وبعضها كان حشوًا وتلفيقًا وتكرارًا وقصًا ولصقًا، وبعضها كان جمعًا وإيرادًا لما في الكتب من غير ادعاء التأليف، وبعضها كان عامًّا قِبالَ ما تخصص منها لبحث قضية من القضايا المضمونية أو ظاهرة من الظواهر الفنية. ويزعم الباحثان أن دراستهما هذه عن شعر الخنساء أول دراسة منهجية لشعر الخنساء كلها - في ما اطلعنا عليه من دراسات عنها وعن شعرها - اثبتت على منهج واضح محدد، واستقصت مجمل القضايا والمضامين والظواهر الفنية والمعلومات السياقية المعينة لتكون دراسة من الداخل، ومخوّرة على المسألة الجوهرية فيه (شعرية الفقد)، وفسّرت في ضوءها مضمونها وتشكيلا.

Bibliotheca Alexandrina



1105383



9 789957 1382537

دار جرير
للنشر والتوزيع



عمّان - شارع الملك حسين - مقابل مجمع الفحيص

هاتف : 96264651650 - فاكس : 96264643105

ص.ب : 367 عمان 11118 الأردن

E-mail: dar_jareer@hotmail.com